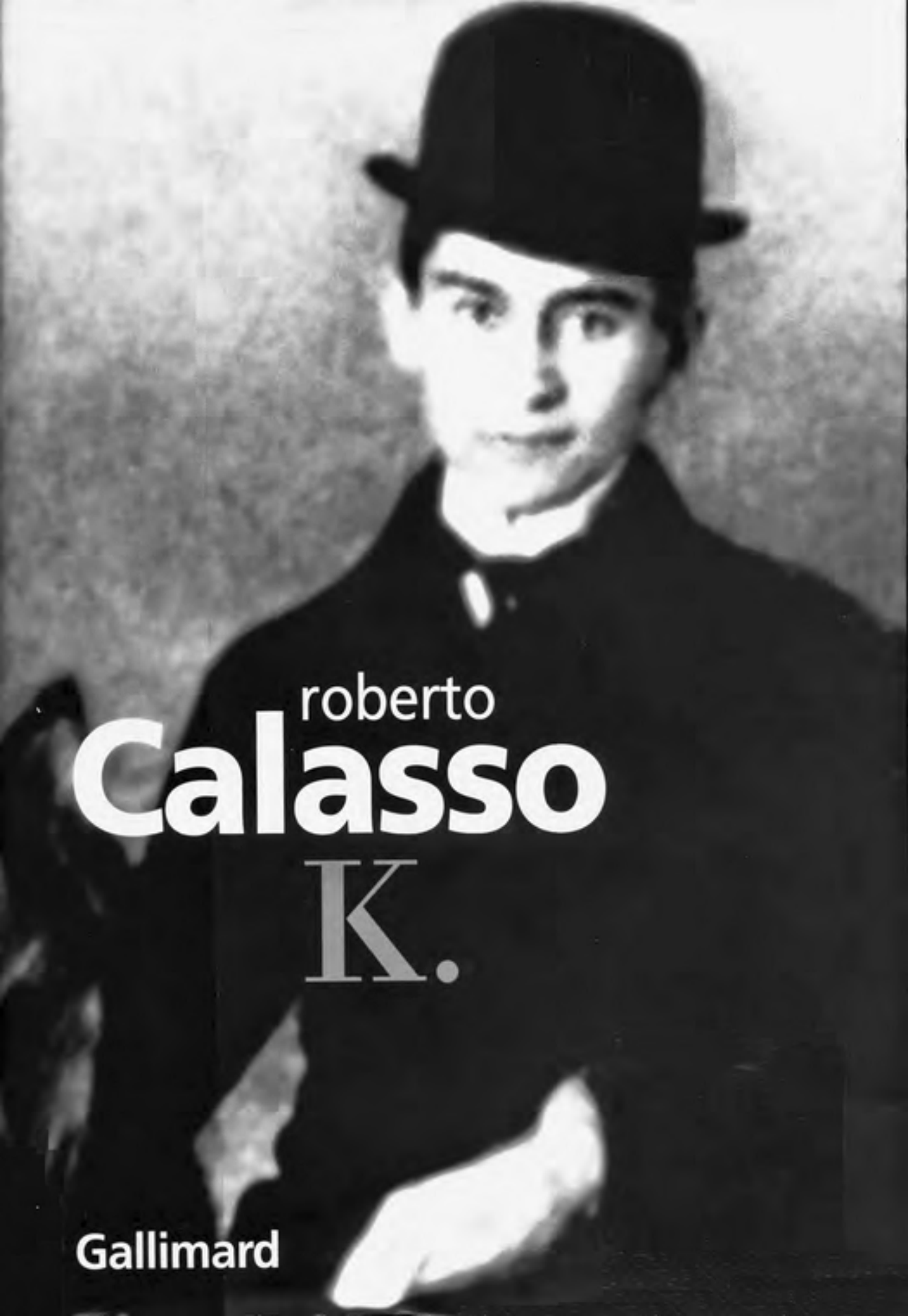




roberto

Calasso

K.

Gallimard



Roberto Calasso

K.

Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro

De quoi parlent les histoires de Kafka ? Après avoir reçu d'innombrables réponses, la question continue de susciter un sentiment de vive incertitude. S'agit-il de rêves ? d'allégories ? de symboles ? S'agit-il d'événements qui arrivent tous les jours ? Les nombreuses solutions qui ont été proposées ne parviennent pas à éliminer le soupçon que le mystère reste encore intact. Ce livre ne se propose pas de dissiper ce mystère mais de permettre qu'il soit « éclairé par sa propre lumière », comme l'écrivit un jour Karl Kraus. C'est pourquoi Roberto Calasso essaie de se mêler au cours, au mouvement tortueux, à la physiologie de ces histoires, en rencontrant au fur et à mesure les questions les plus élémentaires. Comme, par exemple : qui est K. ?

Roberto Calasso est né à Florence et vit à Milan, où il dirige les Éditions Adelphi. Ont déjà paru aux Éditions Gallimard La ruine de Kasch (1987), Les noces de Cadmos et Harmonie (1991), Les quarante-neuf degrés (1995), Le fou impur (2000), Ka (2000) et La littérature et les dieux (2002).

Photo archives Klaus Wagenbach.



9 782070 735358



05-V

A 73535

ISBN 2-07-073535-4

19,50 €

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

LA RUINE DE KASCH

LES NOCES DE CADMOS ET HARMONIE

LES QUARANTE-NEUF DEGRÉS

LE FOU IMPUR

KA

LA LITTÉRATURE ET LES DIEUX

Du monde entier

ROBERTO CALASSO

K.

*Traduit de l'italien
par Jean-Paul Manganaro*

nrf

GALLIMARD

Titre original :

K.

© Roberto Calasso, 2002.

Originally published in Italy by Adelphi Edizioni, Milano.

All rights reserved.

© Éditions Gallimard, 2005, pour la traduction française.

pour Katharina

*Selon le souhait de l'auteur, toutes les citations de Kafka ont été traduites
directement de l'italien. (N.d.T.)*

I

LE SOUVERAIN SATURNIEN

Au début, il y a un pont de bois couvert de neige. Un brouillard épais. K. lève les yeux « vers ce qui en apparence était le vide », *in die scheinbare Leere*. À la lettre : « vers le vide apparent ». K. sait qu'il y a quelque chose dans ce vide : le Château. Il ne l'a jamais vu avant, peut-être n'y mettra-t-il jamais les pieds.

Kafka a eu l'intuition qu'il ne fallait désormais nommer qu'un nombre minimal d'éléments du monde environnant. Le rasoir de Guillaume d'Occam très aiguisé s'enfonçait dans la matière romanesque. Nommer le minimum et dans sa pure littéralité. Pourquoi cela ? Parce que le monde redevenait une forêt primordiale, trop chargée de sons inconnus et d'apparitions. Tout avait trop de puissance. C'est pour cela qu'il fallait se limiter à ce qui était le plus proche, circonscrire l'aire du nommable. Là alors s'écoulerait toute la puissance qui, sinon, resterait diffuse. Et dans ce que l'on nomme — une taverne, une affaire, un bureau, une pièce — s'épaissirait une énergie inouïe.

Kafka parle d'un monde qui précède toute séparation et dénomination. Ce n'est pas un monde sacré ou divin, ni un monde que le sacré ou le divin aurait abandonné. C'est un monde qui doit encore les reconnaître, les distinguer du reste. Ou qui ne sait plus les reconnaître, les distinguer du reste. Il n'y a qu'un assemblage, qui est seulement puissance. Le bien dans sa plénitude, mais aussi le mal dans sa plénitude s'y compénètrent. L'objet sur lequel Kafka écrit est la masse de la puissance qui n'est pas encore dissociée, différenciée en ses éléments. C'est le corps sans forme de Vṛtra, qui retient les eaux, avant qu'Indra le transperce de la foudre.

L'invisible a une tendance narquoise à se présenter comme le visible, comme s'il se distinguait de tout le reste seulement en raison de circonstances particulières, comme la dissipation d'un brouillard. Aussi est-on poussé à le traiter comme le visible — et l'on est aussitôt punis. Mais l'illusion demeure.

Le Procès et *Le Château* sont des histoires où il s'agit d'*expédier une affaire* : se dégager d'une procédure pénale, obtenir la confirmation d'une nomination. Le point autour duquel tout tourne est toujours l'*élection*, le mystère de l'élection, son obscurité impossible à égratigner. Dans *Le Château*, K. veut l'élection — et cela complique infiniment chacun de ses actes. Dans *Le Procès*, Josef K. veut se soustraire à l'élec-

tion — et cela complique infiniment chacun de ses actes. Être choisi, être condamné : deux modalités du même procédé. Le rapport de Kafka avec le judaïsme, sur lequel on a enquêté dans tous ses replis, avec un acharnement souvent vain, est perceptible surtout sur ce point, qui marque la différence essentielle entre le judaïsme et ce qui l'entourait. Bien plus que le monothéisme ou la loi ou la moralité supérieure. Après tout, pour chacune de ces caractéristiques, on peut trouver des précédents ou des contreparties égyptiennes, mésopotamiennes, grecques. Alors que l'insistance sur l'élection est, elle, vraiment unique — et fondée sur une théologie de l'unique.

Le tribunal a le pouvoir de punir. Le Château, celui d'élire. Les deux pouvoirs sont dangereusement proches, parfois ils coïncident. Kafka, plus qu'aucun autre, par atavisme ou par vocation, avait des antennes pour les reconnaître. À personne d'autre cette proximité et cette superposition n'étaient aussi familières. Mais il ne s'agissait pas seulement d'un héritage hébraïque. C'était l'affaire de tous et de toujours.

Le Procès et *Le Château* ont un présupposé identique : que l'élection et la condamnation ne se distinguent *presque* pas. Ce *presque* est la raison pour laquelle les romans sont au nombre de deux et non pas uniques. L'élus et le condamné sont ceux que l'on a choisis, isolés parmi tant d'autres, parmi tous. C'est de cet isolement que tire son origine l'angoisse qui les enveloppe, quel que soit leur sort.

La condamnation est toujours certaine, l'élection toujours incertaine : c'est en cela que réside la différence essentielle. Des inconnus se présentent dans la chambre à coucher de Josef K., dévorent son petit déjeuner et lui notifient qu'une procédure pénale est en cours contre lui. La procédure est déjà, en elle-même, la condamnation. Et rien ne pourrait être plus indubitable que cette irruption devant des témoins. Pour K., au contraire, un doute subsiste : la nomination comme arpenteur lui est-elle jamais parvenue ? K. a-t-il été appelé ou a-t-il seulement voulu être appelé ? Est-il le titulaire légitime d'une charge, quoique modeste — ou est-il un vantard qui donne pour acquis quelque chose qui ne l'est pas ? Sur ce point, K., qui est souple et tenace dans ses analyses, se montre fuyant. Ce qui a eu lieu avant le « long, difficile voyage » qui l'a conduit vers le Château reste fumeux. Avait-il reçu une convocation — ou s'était-il mis en voyage justement pour l'obtenir ? Il n'y a pas moyen de le savoir avec certitude. Mais il y a beaucoup de manières d'aggraver et d'exaspérer l'incertitude.

C'est ainsi que le président du village dit à K. : « Vous avez été accepté en qualité d'arpenteur, comme vous le dites, malheureusement nous n'avons pas besoin d'un arpenteur. » La cruauté ne réside pas dans la conclusion de la phrase, mais dans ce térébrant « comme vous le dites ». Et les autorités du Château n'admettront jamais autre chose, en laissant ouverte jusqu'au bout la possibilité que la conviction de K. soit un délire ou une simple imposture.

Un seul fait est certain, comme l'ajoute le président, qui tient, de toute façon, à préciser qu'il n'est « pas assez fonc-

tionnaire » — et qu'il n'est donc pas à la hauteur de ces questions —, puisqu'il est « un paysan et rien d'autre ». Le fait est le suivant : un jour lointain, un décret a été publié qui ordonnait de nommer un arpenteur. Mais ce lointain décret, que le président aurait sûrement oublié si la maladie ne lui avait pas offert l'occasion de « réfléchir sur les choses les plus ridicules », ne pouvait aucunement concerner la personne de K. Comme tous les décrets, il planait au-dessus des choses et des personnes, sans indiquer à qui ni quand il serait appliqué. Depuis lors, le décret gît au milieu des papiers entassés dans l'armoire de la chambre à coucher du président. Bien qu'enseveli dans cet endroit intime et inapproprié, il a pourtant gardé son énergie irradiante.

Mais le tourment de l'incertitude ne cesse jamais. D'un côté, le président continue à parler avec K. et il soutient que K. a de bonnes raisons pour l'interroger. De l'autre, il ne va jamais jusqu'à reconnaître la légitimité de la prétention de K. — et nous savons, depuis Hegel au moins, que l'essentiel pour l'animal homme est *seulement* la reconnaissance. Et le président poursuit ainsi : « Votre demande, elle aussi, a été bien pesée, ce ne furent que quelques circonstances collatérales qui créèrent de la confusion. » La demande de K. fut donc certainement un objet de réflexion de la part des autorités. Mais quelle en fut la conclusion ? K. fut-il jamais appelé ? Le président se garde bien de le dire.

Un degré supplémentaire du tourment apparaît quand le président — en reconstruisant l'histoire compliquée du décret pour nommer un arpenteur et de l'absence de réponse que celui-ci avait reçue du village en passant par

le président lui-même (manque de réponse dont témoigne, selon la reconstruction, une « enveloppe vide » cachée quelque part) — laisse entendre que parfois, justement « quand une affaire a été très longuement pesée », il peut arriver aussi qu'elle soit résolue « de façon foudroyante », « comme si l'appareil de l'autorité ne tolérât plus la tension », l'exacerbation prolongée de la question irrésolue, et qu'il procédait alors à sa liquidation en parvenant à une décision « sans l'aide des fonctionnaires ». Une telle possibilité subsiste donc. C'est le président lui-même qui l'admet. Mais est-ce bien cela qui s'est passé dans le cas de K. ? Là, encore une fois, le président se dérobe et n'accorde pas de garantie : « Je ne sais pas si une telle décision a été prise dans votre cas — il y a des éléments favorables, d'autres contraires. »

Pour ce qui est des deux autres preuves de sa nomination dont K. se prévaut — la lettre du fonctionnaire Klamm, qui lui a été adressée, et le coup de téléphone au Château, ayant été donné dès qu'il est arrivé à l'Auberge du Pont —, le doute s'applique à celles-ci aussi, et surtout à celles-ci, d'ailleurs. La lettre de Klamm est de toute évidence une lettre privée (l'en-tête l'indique déjà), elle ne peut donc en aucune façon valoir comme déclaration de l'autorité, même si son importance peut être énorme pour d'autres raisons. Et la communication téléphonique ne peut être que trompeuse, parce qu'« il n'y a aucune liaison téléphonique précise avec le Château ». Le bourdonnement, le chant qui émane des appareils et que l'on perçoit dès qu'on soulève un récepteur dans le village, est la seule forme acoustique sous laquelle le Château se manifeste : forme indistincte — et surtout non linguistique. C'est une

musique composée de paroles qui reviennent à leur origine de pure matière sonore, précédant toute signification et y étant soustraites. Le Château communique avec l'extérieur à travers un son continu et indéchiffrable. « Tout le reste est trompeur », ajoute le président. Et donc, en premier lieu, la parole claire et limpide. Arrivé à ce point, tel un grand professeur qui clôt un séminaire avec ses étudiants et les renvoie à un autre lieu et à un autre cycle de leurs études pour continuer la discussion, le président dit à K. : « Vous devriez désormais savoir que la question de votre appel chez nous est trop difficile pour que nous puissions vous donner une réponse ici, au cours d'un petit entretien. » Mais toute la vie est un « petit entretien ». Et avec cela, est réaffirmé une dernière fois le principe de l'incertitude de l'élection, incertitude qu'on ne peut supprimer.

Les mondes du *Procès* et du *Château* sont parallèles à n'importe quel autre monde, mais non pas entre eux. Ils sont, au contraire, la suite l'un de l'autre. Josef K. devient K. Au milieu, il y a une condamnation et une exécution capitale. Mais l'histoire est la même — et elle continue. À présent, personne ne vient chercher Josef K., mais c'est K. qui se met en marche pour chercher quelque chose. Les termes s'inversent. Le climat change, mais tout en restant semblable. Femmes, fonctionnaires, vêtements. De longs dialogues avec des inconnus, souvent terriblement intimes. Un sentiment tenace d'étrangeté. « Je ne connais pas encore avec une précision suffisante votre système judiciaire », dit Josef K. — et pourtant il se trouve à ce moment-là dans un quartier périphérique de sa ville, dont il a l'habitude

d'appliquer le système judiciaire chaque jour, en tant que fondé de pouvoir d'une banque. C'est comme si deux lois simultanées et incompatibles étaient en vigueur. Cela est étrange, mais, très vite, cela ne semblera pas tel à Josef K. Et non seulement à lui : au lecteur aussi. Fait encore plus singulier. Rien n'est aussi éloigné du *Procès* que le sentiment du fantastique, du visionnaire et de l'« extraordinaire » au sens de E. A. Poe. Celui qui lit se demande constamment s'il s'agit de vérisme. La lecture cueille le lecteur par surprise de même que le gardien Franz, avec son « vêtement de voyage », cueille par surprise Josef K. au moment « le plus risqué de tous » : celui du réveil. Le moment où l'on peut facilement être « emmené », si l'on n'est pas préparé. Et personne, au réveil, n'est préparé. Pour l'être, il faut au moins se trouver déjà dans un bureau. Comme K. le dit à Mme Grubach, « à la banque, par exemple, je suis préparé, là quelque chose de ce genre ne pourrait jamais m'arriver ».

Le Procès et *Le Château* se passent à l'intérieur d'une même vie psychique. Après l'exécution de la condamnation, Josef K. réapparaît sous le nom de K. et s'éloigne de la grande ville. *Le Château* est le *bardo* de Josef K.

Le monde du *bardo* — l'« état intermédiaire » que le Livre des Morts tibétain apprend à traverser — ne se présente pas comme catégoriquement différent du monde des vivants. Mais il n'accorde pas facilement le retour. Quand Frieda rêve de fuir avec K., peut-être « dans le sud de la

France ou en Espagne », ses paroles sonnent comme excessives et irréalisables, comme si quelqu'un disait qu'il aspirerait à vivre dans l'Égypte des Pharaons. Entrer dans le *bardo*, de même que mettre pied dans le rêve, demande seulement une légère torsion de ce qui est, mais irréversible et telle qu'elle peut déséquilibrer tous les rapports. Entre les procédures du tribunal dans la ville de Josef K. et celles de l'administration du Château subsiste une consanguinité évidente. Mais rien ne nous assure que leurs buts convergent. Seules sont sûres certaines différences de style : au Château il n'est pas nécessaire d'expulser ni de tuer, comme le fait encore le tribunal du *Procès*, peut-être plus primitif. Au Château, il suffit que la vie s'écoule. C'est le pur passage du temps qui est le jugement.

Ce qui distingue *Le Procès* et *Le Château* c'est que, de la première à la dernière ligne, ils se déroulent sur le seuil d'un monde autre dont on soupçonne qu'il est implicite en ce monde. Jamais ce seuil n'avait été une ligne si mince, que l'on rencontre partout. Jamais ces deux mondes ne s'étaient autant rapprochés jusqu'à donner l'impression terrifiante de coïncider. De ce monde autre, nous ne savons dire avec certitude s'il est bon ou mauvais, céleste ou infernal. L'unique évidence est quelque chose qui s'impose et qui nous enveloppe. Comme K., nous avons alternativement des éclairs de lucidité et des phases de torpeur, et prenons parfois les uns pour les autres, sans que personne ait autorité pour nous corriger.

Par rapport à n'importe quel autre personnage de roman, K. est la potentialité même. C'est pourquoi son aspect ne peut jamais être décrit, ni directement ni indirectement. Nous ne savons même pas s'il a « des yeux foncés » comme Josef K., qui est son prédécesseur. Et non parce que K., comme Klammer, subit des métamorphoses continues. Mais parce que K. est la forme de ce qui arrive.

Décembre 1910, période d'aridité et de tristesse. À présent, Kafka se sert du journal surtout pour enregistrer des observations sur son incapacité d'écrire. « Par quoi vais-je justifier le fait que je n'ai encore rien écrit aujourd'hui ? Par rien », lit-on dans un fragment. Et tout de suite après : « J'ai continuellement à l'oreille un appel : "Ô, puisses-tu venir, tribunal invisible !" »

Par ces mots, comme s'il avait recours à un sortilège puissant de la main gauche, Kafka franchit un seuil, il entre dans l'enceinte du *Procès* et du *Château* — mais aussi de tout le reste de son œuvre. C'est ici le lieu de son écriture, dans l'attente d'une condamnation et dans les sursis d'une pratique interminable. Lieu de torture, mais aussi l'unique auquel Kafka sait qu'il appartient. À peine arrivé au village sous le Château, il est déjà repoussé et blessé, K. sait seulement qu'il est « venu pour rester là », comme si toute autre forme de vie lui était désormais interdite. Et il répète : « Je resterai là. » Puis, sur le ton de celui qui « se parle à lui-même », il ajoute : « Qu'est-ce qui aurait pu m'attirer dans cette terre désolée, sinon le désir de rester ici. » La « terre désolée » est la Terre promise. Et la Terre promise est la seule dont on puisse dire, comme K. : « Je ne peux pas émigrer. »

Être soumis à un procès par le tribunal ou avoir affaire au Château signifie accéder à cette vie cachée, dangereuse et fuyante dont descend toute autre vie — et dont toute autre vie n'est qu'une faible contrefaçon. Le fonctionnement d'une grande banque, comme celle où travaille Josef K., avec la netteté de ses bureaux, de ses antichambres spacieuses, de ses couloirs, imite le grenier sordide où se trouvent les bureaux du tribunal — et non l'inverse. Il suffira d'ouvrir une pièce de débarras, dans les bureaux mêmes de la banque, pour retrouver le tribunal à l'œuvre, représenté par un bourreau (« le fouetteur ») et deux victimes. C'est le tribunal qui encercle la vie normale — et non la vie normale qui abrite en elle le tribunal.

Le début de l'écriture a lieu quand on entre en rapport avec le tribunal ou avec le Château. C'est un rapport qui sera toujours, à la lettre, une cause perdue. Même son oncle Karl l'avait dit, quand il était arrivé de la campagne pour aider son neveu Josef K. : « Avoir un pareil procès signifie l'avoir déjà perdu. » Et au sujet des proverbes, on a coutume de dire qu'ils sont toujours vrais.

L'articulation et le fonctionnement du « tribunal invisible » sont à l'œuvre dans chaque page de Kafka, mais c'est seulement dans *Le Procès* et dans *Le Château* qu'ils deviennent la substance même du récit. Le tribunal de la grande ville, qui doit juger Josef K., est le « tribunal invisible », mais le déploiement des bureaux du Château, dans les lointains territoires du comte Westwest, l'est aussi. Le

« tribunal invisible » s'étend sur tout. Les bureaux du Château sont administratifs, non pas judiciaires, mais ils utilisent le même langage que le tribunal de la grande ville. Pour les uns et pour les autres, le monde extérieur est la « partie », qu'elle soit ou qu'elle représente n'importe qui. Et il s'agit toujours d'établir quels rapports il faut admettre avec cette « partie », si jamais il faut en admettre. Les procédures aussi se ressemblent beaucoup. Parfois elles se superposent. Et de toute façon, elles sont exaspérantes, fuyantes, trompeuses. Et pourtant Kafka, quand il se hasarda dans son affliction à invoquer une entité dénommée « tribunal invisible », ne demandait rien d'autre que de se mettre aux mains du tribunal et du Château, tout en sachant ce qui se préparait pour lui. Mais il soupçonnait que la vie, à laquelle il n'aurait su aboutir d'une autre façon, ne se trouvait que dans ces tourments.

Le Procès et *Le Château* se déroulent dans la même strate du *mundus imaginalis*. Là, ils se détachent solitaires. Et il n'est pas facile ni immédiat d'établir des contacts entre cette strate et les autres. Alors que les relations entre les deux livres sont innombrables. Kafka écrivit en 1914 *Le Procès*, roman inachevé mais avec une fin, en quelques mois. Il écrivit en 1922 *Le Château*, roman inachevé où manque la fin, en quelques mois. Dans l'intervalle, il n'y a pas de signes qu'il se soit remis à s'occuper du *Procès*. En 1920, il en offrit le manuscrit à Max Brod. Quand il commença à écrire *Le Château*, sans noter de commentaires sur cette entreprise, ce fut comme s'il était projeté de nouveau sur cette terre dont il était l'unique habitant. Il y agira mainte-

nant comme un expert arpenteur. Il lui suffira de se déplacer un peu, et pourtant dans un « voyage sans fin », de la ville de Josef K., avec ses bureaux, ses escaliers et ses greniers, jusqu'au village où arrive K. pour offrir son travail au Château.

Le tribunal qui doit juger Josef K. et l'administration du Château par laquelle K. veut se faire engager sont deux organisations adjacentes, aux résonances réciproques. Habitées par des fonctionnaires scrupuleux et hargneux. « Un peuple nerveux », au Château. Des gens « irascibles », au tribunal. Ils ont en commun une sensibilité facilement offensée, prompte à percevoir les moindres changements. Et à en souffrir. Semblables à l'espace, *sensorium Dei*, ils forment une toile d'araignée délicate, dont ils ne sont pas eux-mêmes en mesure d'évaluer l'étendue. Mais chez tous, même chez les plus humbles, on sent le souffle d'un « grand organisme ». Aussi bien dans le tribunal que dans le Château, plus on avance hiérarchiquement vers le haut, plus il est facile de se perdre. La vie commune se déroule toujours en bas, entre secrétaires et substituts, sinon entre domestiques et femmes de chambre. Mais la faille entre ceux qui appartiennent à l'organisme et les *parties* obscures, qui essaient d'établir un contact avec l'organisme, est toujours infranchissable. Il y a une vie informe, et peut-être insignifiante, qui est la vie de tous. Et il y a une autre vie, traversée par les formes comme par une lame — ou par une multiplicité étincelante de lames. Celui qui a affaire au tribunal ou au Château en sait quelque chose. Cette autre vie est même trop chargée de significations qui tendent à

s'annuler. La foule des significations attribuées, ou attribuables, au *procédé* — mot utilisé pour désigner la physiologie du « grand organisme » — est telle qu'elle apparaît en définitive impénétrable. Le déséquilibre entre les deux mondes est permanent et incurable. Même ceux qui, comme l'avocat Huld, ont depuis longtemps l'habitude de fréquenter les magistrats parviennent à un point où « rien ne semble plus sûr ». Et alors ils peuvent même se poser la question la plus douloureuse : peut-être certains procès qui « par leur nature avançaient bien ont-ils ensuite fini sur des chemins erronés, et cela grâce justement à l'assistance », donc à l'action spécifique de l'avocat. Cela impliquerait que n'importe quelle intervention, même si elle est conduite avec les meilleures intentions et par quelqu'un agissant en connaissance de cause — ici, on est obligé de le dire —, serait nuisible, bien plus encore qu'inutile. Seule une passivité totale, comme celle d'une plante secouée par le vent, aurait alors une probabilité, quoique vague, de conduire vers une bonne issue.

Entre l'administration du tribunal et celle du Château la différence est aussi de style, de manière. La corruption, par exemple, est d'usage chez chacune d'entre elles. Mais dans le tribunal, elle peut assumer des aspects durs et désordonnés. Les avocats se pressent autour des « employés corrip-tibles », avec toujours l'objectif de découvrir des « lacunes » dans l'« isolement rigoureux » — comme une fermeture étanche — du tribunal. Parfois, on en est même arrivé — certes, « en des temps passés » — à relever des cas de vol des actes.

Avec les employés du Château, au contraire, on dirait que la corruption est tolérée pour des raisons d'élégance, pour « éviter des discours inutiles ». Comme si, en acceptant de se laisser corrompre, les employés savaient qu'ils feront taire les parties qui continuent à les importuner, en leur procurant l'illusion d'avoir fait un geste efficace, même si « de cette façon, on ne peut aboutir à rien ». Pour l'administration du Château, la corruption n'est pas différente du trafic des indulgences. Elle ne semble pourtant pas être pratiquée par intérêt, mais plutôt pour sauvegarder une certaine linéarité et une clarté des procédés, en évitant quelque chose qui devait susciter une aversion profonde : les « discours inutiles ».

Dès le début, le comportement de K. apparaît « suspect ». Et avec quelque raison. Réveillé pendant qu'il dort sur une paille de l'auberge, il dit : « Dans quel village me suis-je perdu ? Y a-t-il vraiment un Château, ici ? » Mais, déjà quelques instants plus tard, il admet très bien savoir où il se trouve et ne pas s'être présenté au Château seulement parce qu'il était tard. Ce comportement rappelle celui que l'on observe chez les lecteurs de Kafka. Dépaysement, trouble, étonnement. Et pourtant, ils savent très bien où ils se trouvent — et pourquoi.

Assise au bord du lit du président (et combien d'autres fois une révélation parviendra, à K. tout comme à Josef K., dans cette position), Mizzi, sa femme et son assistante effacée, doit lire à son mari la lettre de Klammer à K. « Dès

qu'elle eut jeté un regard sur la lettre, elle joignit légèrement les mains, "De Klamm", dit-elle. » Cet *aparté*, ressemblant à un soupir, suffit à évoquer la crainte révérencielle qu'inspire le nom de Klamm et le vaste sous-entendu qui lui est relié. Mais sans que tout cela doive être précisé, comme si même le fait de le nommer pouvait la diminuer. Alors que tout est concentré dans ces deux mots — « De Klamm » —, murmure envahissant au milieu de la phrase, et dans ce geste, à peine esquissé, de joindre les mains. Ce n'est qu'à la fin que le président se souvient de Mizzi, quand sa jambe recommence à le faire souffrir. Et pourtant elle avait toujours été assise là et « comme perdue dans un rêve, elle jouait avec la lettre de Klamm, dont elle avait fait un petit bateau ». K., « effrayé », lui arrache la lettre des mains. Il craint que cette feuille précieuse ne soit froissée. Mais, plus secrètement, il a peur de la vision moqueuse et infantile de ce petit bateau de papier. Sans se le dire, il sait qu'il s'agit de l'une des très nombreuses énigmes qu'il rencontrera le long de son chemin — toujours confiées à des êtres féminins — et qui ne seront, très souvent, même pas perçues et jamais résolues.

K. désirait seulement être un « petit arpenteur qui travaille tranquillement à une petite table de dessin ». Il ne demandait pas une assistance spéciale ou le salut. Mais son désir, justement parce qu'il était modeste, avait un potentiel explosif. Surtout en ce qu'il ne voulait pas — comme il osa le dire au président — de « dons gracieux du Château, mais son droit ». Le ton était celui de l'homme libre qui veut se soustraire non seulement à l'oppression des puis-

sants, mais aussi à leur bienveillance, tout aussi perfide. Et il saisit aussitôt l'occasion pour prononcer une phrase particulièrement outrageante à l'égard de l'autorité. Dès qu'on entrait dans le domaine des désirs, et encore plus quand les désirs se mêlaient au droit, le puissant appareil du Château, avec ses procédures minutieuses et ses règlements ramifiés, devenait très sensible, féroce, et il repoussait toute revendication de l'individu — ou bien, comme on avait l'habitude de dire dans le lexique des fonctionnaires, de la *partie*. Le désir est l'inconnu — et on ne peut pas émettre de prétentions sur l'inconnu. C'est l'inconnu qui domine, non celui qui désire à travers l'inconnu. Les fonctionnaires du Château ne le disaient pas ainsi, par délicatesse et parce qu'ils devaient s'en tenir aux formules imposées par l'usage. Mais c'est cela que, parfois, ils laissaient filtrer.

K. prend vite le ton de celui qui a été la victime d'un abus de pouvoir. Toutefois K., s'il était vraiment et irréprochablement dans son droit, devrait au moins avoir en main une lettre avec sa nomination formelle comme arpenteur. Mais, à ce qu'il semble, il n'a jamais reçu cette lettre. Un soupçon de mystification plane sur K., comme sur tout ce que font et disent les fonctionnaires du Château. De même, si les paysans du village ont un air farouche et méfiant, c'est aussi parce qu'ils ont continuellement affaire à des comportements douteux, sur lesquels on peut admettre beaucoup d'hypothèses divergentes, qu'il s'agisse de fonctionnaires venant du Château ou d'un étranger comme K. qui se présente dans la taverne du village. Et le fait que K. se révèle ignorant des manières du Château apparaît aux paysans

comme extrêmement suspect. Et pourtant K. semble aussi être un des *leurs*, si l'on indique par là tout ce qui n'appartient pas au village. Ou plutôt, K. semble être une parodie d'eux, découpée dans le vide et dépouillée de toute émanation du pouvoir.

K. ne parle presque jamais de son passé. C'est seulement avec le président qu'il fait mine un moment de se laisser aller. Il insiste sur le « long, difficile voyage » qu'il a dû entreprendre — et déjà, un peu plus tôt, il a évoqué son « voyage sans fin ». Le pouvoir du Château, qui l'avait rappelé, s'étendait donc très loin. Peut-être aussi dans le temps, si celui qui s'approchait du Château était comme un passant des anciens temps, solitaire dans la neige. Probablement pour rendre sa situation plus pathétique — mais nous ne pouvons pas l'affirmer, parce que nous n'en savons rien d'autre —, et certainement pour faire comprendre au président combien il est urgent pour lui d'obtenir la charge d'arpenteur, K. fait allusion aux « sacrifices qu'il a accomplis pour partir de chez lui » et aux « espoirs fondés qu'il s'était fait d'être accepté ici-bas ». Jusque-là, ses paroles ne diffèrent pas de celles de n'importe quel travailleur qui a quitté son village en cherchant fortune. Mais à présent quelque chose d'autre survient : K. parle de son « manque total de moyens et de l'impossibilité de trouver maintenant chez lui un travail correspondant ». Pourquoi ? Pourtant, dans le village, K. voulait toujours donner l'impression d'être quelqu'un de capable, d'expérimenté, qui n'aurait pas de difficultés à travailler ailleurs. On en déduit que seulement pour une raison qu'il ne dit pas, mais

qui doit être pressante, K. *ne peut plus* revenir en arrière. D'autre part, comme le remarque le président, il n'est pas dans les coutumes du Château de chasser quelqu'un. « Personne ne vous retient ici, mais cela ne veut pas dire non plus qu'on vous chasse. » K. n'insiste pas, il se rend peut-être compte qu'il en a trop dit. Au contraire, il veut aussitôt tout brouiller et, pour expliquer la précarité de sa situation, il se réfère à quelque chose de très proche : Frieda, sa « fiancée qui est d'ici » et dont il lui appartient de s'occuper. Il ne précise pas que Frieda n'est sa fiancée que depuis quelques heures. En tout cas, l'argument est un prétexte, comme le remarque tout de suite le président avec son ironie tranquille : « Frieda vous suivrait n'importe où. » K. s'est découvert — et c'est sans doute pour ne pas le mettre dans l'embarras que le président change de conversation. En faisant allusion à sa vie précédente, K. a été tout près de dévoiler quelque chose qui pourrait lui nuire : sa dépendance totale du Château. Tout retour pour lui est exclu. Le cinquième aphorisme de Zürau dit : « À partir d'un certain point, il n'y a plus de retour. C'est ce point qu'il faut atteindre. » L'histoire de K. commence un pas au-delà de ce point.

Dans la graphie de Kafka, la lettre K plongeait vers le bas en une volute voyante, que celui qui écrivait détestait : « Je trouve que les K sont laids, ils me répugnent presque et pourtant je continue à les écrire, ils doivent être très caractéristiques de moi. » En choisissant le nom de K., Kafka s'obligea à tracer pendant des centaines de fois sous ses yeux un trait qui le heurtait et dans lequel il reconnaissait

quelque chose qui lui appartenait. S'il avait raconté *Le Château* à la première personne, comme il avait commencé à le faire, l'histoire eût été moins profondément plongée dans sa physiologie, en des zones soustraites à l'empire de la volonté.

Kafka a-t-il jamais fait allusion à son procédé de réduction rigoureuse aux éléments premiers, comme s'il cherchait à en fixer une table périodique? Peut-être dans un passage d'un cahier de 1922. C'est un moment de stagnation dans l'élaboration du *Château*. Et de grands doutes sur tout. « L'écriture se refuse à moi » est la première phrase du fragment. Puis il fait allusion à un « projet d'enquêtes autobiographiques ». Ce à quoi il fait référence n'est pas certain : peut-être *Les Recherches d'un chien*, qui apparaissent peu après dans ses cahiers? Une explication suit : « Recherche et découverte d'éléments les plus petits possibles. » Pour en faire quoi? « Avec ceux-ci [ces éléments] je veux me construire ensuite. » On ne parle plus ici d'écriture, mais de *se construire*. Et c'est aussitôt suivi de la trace phosphorescente d'un récit : « Comme quelqu'un qui a une maison qui n'est pas sûre et veut en construire tout près une sûre, si possible avec les matériaux de la vieille maison. Mais c'est une sale affaire si, pendant qu'il est en train de construire, les forces lui manquent et maintenant, au lieu d'une maison qui n'est pas sûre mais complète, il en a une à moitié détruite et une autre faite à moitié, donc rien. Ce qui s'ensuit est une folie, une sorte de danse cosaque entre les deux maisons, au cours de laquelle le Cosaque avec les talons de ses bottes racle et déblaie la terre jusqu'à ce que sa

fosse se forme sous lui. » Danse cosaque entre Kafka et la littérature qui l'avait précédé.

Que le religieux ou le sacré ou le divin aient été désagrégés, dissous, destitués par un agent extérieur, par la clarté des Lumières, cela n'est certainement pas arrivé, comme certains continuent à le soutenir. Il en aurait résulté un monde fait de funérailles laïques, dans leur terrible désolation. Ce qui est arrivé, au contraire, c'est que le religieux ou le sacré ou le divin, par un obscur processus d'osmose, ont été absorbés et occultés dans quelque chose d'étranger, qui n'a plus besoin de les nommer parce qu'il est autosuffisant et qu'il se contente d'être décrit comme *société*. Tout le reste, y compris la nature elle-même, n'est que matériel de laboratoire.

Avec Kafka, un phénomène envahit la scène : la *commixtion*. Il n'y a pas de côté sordide qui ne se laisse traiter comme métaphysique. Et il n'y a pas de métaphysique qui ne se laisse traiter comme un côté sordide. Cela n'est pas dû à une inclination personnelle de l'écrivain. C'est une donnée de fait. Déjà Svidrigailov, dans *Crime et châtiment*, avait observé que l'éternité se présentait pour lui comme une salle de bains pleine de toiles d'araignées. C'est une caractéristique des temps, leur marque.

Quand le secrétaire Bürgel parle d'une égale « absence de pitié » des fonctionnaires envers les parties et envers

eux-mêmes, il précise que cette absence de pitié est aussi l'« égard » suprême, puisqu'elle consiste dans l'« inébranlable exécution et réalisation du service », ses paroles ont inévitablement une résonance sinistre, bien que Bürgel soit peut-être le plus bienveillant parmi les fonctionnaires du Château et qu'il les prononce après s'être étiré et avoir bâillé, « ce qui contrastait de façon déconcertante avec la gravité de ses paroles ».

La *commixtion* se manifeste d'abord en ceci : l'ordre social se superpose à l'ordre cosmique, jusqu'à le recouvrir et l'engloutir. Mais il en garde la majesté et les articulations, tout en effaçant la mémoire de celui-ci. Au village on ne parle certes pas du cosmos. Et même la nature pourrait presque ne pas exister. La seule qui la nomme est Pepi, la servante. Et sa vision est celle d'un hiver, d'« un long, très long hiver monotone ». Même la couleur est abolie. Mais on ne dirait pas que quelqu'un en ressente le besoin ou le souvenir. Les différences s'expriment en gradation entre le clair et l'obscur. Dans la riche garde-robe de l'aubergiste de l'hôtel des Messieurs ne sont admises que les nuances les plus variées du foncé : des « vêtements gris, marron, noirs », rangés et compacts comme une phalange. Le paysage mythique a perdu toute pigmentation.

L'ordre cosmique, tel qu'il se présente dans les mythes, pourrait s'évanouir avec les mythes eux-mêmes. La connaissance scientifique lui substituerait une image de plus en plus compliquée, toujours changeante, dans laquelle les dimensions se multiplient jusqu'à devenir vaines. Mais cela ne se passe pas ainsi. Camouflé à l'inté-

rieur de l'ordre social, l'ordre cosmique subsiste et continue à agir. Au fond, il ne parlait pas seulement d'astres et de sphères, mais de puissances et d'archontes. Et ces puissances n'ont pas disparu. Au contraire, maintenant qu'il n'y a plus de noms pour les évoquer, elles peuvent agir plus librement et sauvagement, même à visage découvert. K. l'expérimente chaque jour pendant son séjour tourmenté au village.

Les messieurs du Château sont les archontes. Non parce que « archontes » est une interprétation qui s'ajoute, qui se superpose à *Herren*, « messieurs ». Mais parce que archontes *signifie* « messieurs », dès que l'on laisse au mot l'espace pour résonner. Et ce procédé est constant chez Kafka : derrière les formules du langage ordinaire s'ouvre à l'improviste cet espace, où les mots reflètent et font bourgeonner des significations, et acquièrent une intensité qui est parfois paralysante. Le langage ordinaire est, par excellence, le langage des domestiques, donc de la servante Pepi. Aussi, quand c'est elle qui parle de K., ses paroles sonneront comme étant surchargées de significations et sembleront dire ce que toujours, mais sans le déclarer, nous nous sommes demandé sur K. : « Que veut-il ? Quel homme étrange est-il ? » Et c'est sans doute de la bouche de Pepi que nous entendrons les paroles les plus catégoriques : quand elle aiguillonne K. pour qu'il trouve « la force de mettre le feu à tout l'Hôtel des Messieurs et de le brûler, mais entièrement, de telle sorte qu'il n'en reste pas de trace, le brûler comme un morceau de papier dans le poêle ». Le brûler comme on brûle ce bout de papier arraché à un

bloc-notes qui reste sur le chariot des actes et dont K., à peine quelques heures plus tôt, au cours de la scène de la « distribution des actes », a pensé qu'il était le *sien*, celui sur lequel allait être écrit son sort, parce que les *actes* qui concernent un individu ne peuvent être rien de moins que son sort.

Kafka ne peut être compris si on ne le prend pas à la lettre. Mais la lettre doit alors être saisie dans toute sa puissance et dans l'ampleur de ses implications. Ainsi parvient-on, entre autres, à ceci : les *actes* dont s'occupent sans cesse les messieurs du Château seront les *acta*, donc l'enregistrement de toutes sortes d'actions. Le Château garde les archives des actes, l'immense registre du *karman*. C'est pour cette raison que ses fonctionnaires sont toujours à l'œuvre : parce que les actes ne s'arrêtent jamais. Comme Kṛṣṇa l'expliqua à Arjuna sur son char de guerre, même lorsque l'on croit ne pas agir, on agit. C'est pour cette raison que le secrétaire Momus se hâte de remplir les dernières lacunes d'un procès-verbal décrivant des événements arrivés quelques minutes auparavant. Parce que l'activité du Château consiste tout d'abord dans le fait de prendre note de ce qui déjà arrive automatiquement : l'accumulation du *karman*.

Mais il ne faut pas penser que les actes qui s'élèvent en colonnes dans la pièce de Sordini ou ceux entassés dans les armoires du président ou ceux continuellement offerts à Klammm et que celui-ci éloigne d'un geste de refus concernent seulement les habitants du village. Ces derniers, peu nombreux et hagards, ont cependant reçu du sort le privilège funeste de vivre sur la ligne de la frontière avec le

Château. Et cela suffit à marquer leur destin. Mais le Château enregistre *n'importe quel* acte, même les actes de ceux qui ont vécu dans des pays étrangers, comme K., qui croit reconnaître dans une petite feuille abandonnée sur le chariot des actes son dossier, ses actes, alors qu'ils vont être distribués ou dispersés dans une des pièces des fonctionnaires. Le *karman* a cela aussi de terrible : il subsiste indépendamment de toute foi et de tout culte. On peut être irrévérencieux ou incrédule, même à l'extrême, mais nos propres actes s'accumulent et se déposent, au-delà de notre portée, exactement comme ceux des bigots. Pour que le *karman* ne subsiste pas, tout acte devrait se dissoudre immédiatement — comme en s'évaporant. Mais, s'il en était ainsi, toute action préméditée et organisée serait impraticable. Et il n'en est pas ainsi parce que, si nous observons la vie du village, nous constatons qu'elle se déroule de façon sensée, comme la vie, plate dans son enchaînement de conséquences, que nous vivons tous.

D'un côté la lignée des archontes. Ce sont les magistrats du tribunal qui jugent Josef K., les fonctionnaires du Château par lesquels K. voudrait être engagé. Préoccupés par quelque chose qui n'est connu que d'eux, par rapport à quoi n'importe quel fait extérieur est un dérangement potentiel. Et aux faits extérieurs appartient, du côté opposé, l'incessante pullulation des accusés ou des parties qui ne peut être arrêtée. Ils sont comme une vaste foule, s'agitant chaque jour vers les archontes, poussée par un mouvement de marée. Si l'on observe de près ce qui arrive, on découvre qu'il existe aussi un mouvement inverse, plus irrégulier et

difficilement perceptible, presque un courant sous-marin qui court des archontes vers les parties — si nous utilisons ce mot comme terme générique pour indiquer quiconque attend d'être traité et jugé par une autorité supérieure. Les archontes sont sujets à une obsession érotique qui les pousse vers l'extérieur. Une obsession très rude dans le tribunal, marquée par la dureté du droit pénal. Là, les magistrats sont une engeance de « coureurs de jupons ». Leurs livres de consultation débordent d'images obscènes. Cette obsession devient plus lyrique et plus vague chez les fonctionnaires du Château, qui s'attendent à être surpris et accablés par les parties, au cœur de la nuit. Ils désirent ardemment être obligés à quelque chose, eux qui passent leur vie à contraindre. Les archontes se comportent envers le monde comme l'esprit envers ce qui lui est extérieur. Ils présupposent qu'ils sont souverains et autosuffisants, mais ils sont continuellement attirés vers quelque chose d'étranger et de réfractaire, qui leur résiste et qu'ils veulent dominer. Ils craignent toujours, même s'ils n'en disent rien, qu'un petit grain du monde extérieur ne pénètre dans leurs régions inaccessibles, là où ils se trouvent seulement entre eux, et les dévaste.

Les hiérarchies célestes — ou même terrestres ou infernales ou même les hiérarchies en général ou seulement les êtres qui occupent des cercles concentriques — se présentent ainsi : « J'étais désarmé devant cette figure, qui était assise à la table et en regardait la surface. Je tournais autour d'elle et je sentais qu'elle m'étranglait. Autour de moi tournait un troisième et il se sentait étranglé par moi. Autour du

troisième tournait un quatrième et il se sentait étranglé par lui. Et cela se poursuivait ainsi jusqu'aux mouvements des astres et au-delà. Tout sentait le serrement au cou. » Ce « serrement au cou » est le sentiment dans lequel les êtres communiquent. Comme l'observa Canetti, « l'harmonie pythagoricienne des sphères est devenue une violence des sphères ». Tel est pour Kafka le cadre cosmologique, implicite dans chacun de ses mots.

Le tout est constitué par des cercles concentriques. Chaque cercle accueille, à côté d'autre chose, une reproduction exacte du cercle précédent. Ainsi il est facile de ne pas se rendre compte de l'existence des cercles.

Chaque cercle est autosuffisant. Il offre un fondement et une justification à ce qui lui appartient. Les cercles ne communiquent pas, du moins officiellement. Il n'y a pas de voie d'accès, constante ou garantie, de l'un à l'autre. Dans des circonstances particulières — ou par erreur, et c'est le cas le plus fréquent — des passages temporaires s'ouvrent. Puis ils se referment, sans laisser de traces.

Canetti observe : « Parmi tous les écrivains, Kafka est le plus grand expert du pouvoir, de la puissance (*Macht*). » Ce sont des mots qui doivent être compris en rendant au mot *Macht* toute son extension, de « pouvoir » et de « puissance » en même temps. Le « pouvoir » est une application circonscrite de la « puissance ». Et généralement circonscrite à la société. Tandis que la *Macht* sur laquelle Kafka écrit investit toutes les sphères célestes et va *au-delà*

(« jusqu'aux mouvements des astres et au-delà »). Mais qu'y a-t-il dans cet au-delà ? L'« océan céleste », disaient les voyants védiques : *samudrá*, qui inonde de lumière.

Les caractères architecturaux du Château : ce n'est pas une forteresse, il n'appartient pas à un passé féodal, il n'affecte pas de faste. Rien n'y est *nouveau*, comme dans la Perle de Kubin. Tout est déjà imprégné d'une vie psychique précédente. Une ligne d'édifices bas, tapis sur les pentes d'une colline. Les crépis sont écaillés, depuis longtemps. Ce pourrait être une installation militaire, un monastère, un hôpital — ou même le mur d'une « petite ville », à vrai dire « plutôt misérable ». Il n'y a qu'une tour, avec quelque chose de « fou », quand ses petites fenêtres brillent au soleil. Et il ne donne pas l'impression d'une noble ascension vers le haut. Mais il fait penser qu'un « sombre » habitant du lieu a « défoncé le toit ». Pour échapper à la suffocation. Une résidence saturnienne.

Le souverain saturnien, caché dans la tour qui se dresse au milieu des édifices en mauvais état du Château, le comte Westwest que personne n'a jamais vu, que nul ne peut demander à voir, ne ressemble à personne plus qu'au personnage dont Kafka parle dans un fragment, assis à son bureau, la tête entre ses mains. Nombreux étaient ceux qui l'attendaient dehors. Et tous avaient des « requêtes particulières ». C'étaient des fantômes, peut-être. Ou des démons. Ou des personnes quelconques, comme l'on peut en rencontrer dans la rue. Le personnage inconnu était prêt

« à les écouter et puis à leur répondre ». Mais il ne voulait pas se montrer sur le balcon. En fait « même s'il le voulait, il ne le pourrait pas. En hiver, la porte du balcon est fermée et on ne trouve pas la clé ». Mais c'est l'hiver, toujours.

Si l'habitant de la tour se montrait au balcon ou à la fenêtre, il ne serait rien d'autre qu'un médium. La vie serait un flux de puissances qui se heurtent comme des décharges électriques. Mais elle ne parviendrait pas à *se raconter*. Tout se réduirait au jeu des forces qui se rencontrent, dans le visible et dans l'invisible. Tout est au contraire beaucoup plus opaque, incertain, incalculable. Les forces peuvent même prétendre s'ignorer. Chacune se construit son théâtre, qui un jour sera annihilé par l'une quelconque des autres forces ignorées. Mais la fiction peut aussi se maintenir longtemps, suffisamment pour être considérée comme nature. Enfermé dans sa chambre dépouillée, les coudes sur la table, l'habitant inconnu de la tour est le garant de l'opacité du monde. C'est à lui que nous devons le caractère aventureux de la vie dans chacune de ses anfractuosités, c'est de lui que nous attendons à chaque instant une réponse — et c'est à lui que nous sommes reconnaissants parce que la réponse n'arrive jamais.

Josef K. et K., fondamentalement, *attendent*. L'un une sentence, l'autre d'être engagé. Quoi qu'ils fassent, leur vie est épuisante. Ils appartiennent tous les deux au vaste peuple de ceux qui « attendent ici » et se pressent *dehors*, dans le monde, dans une « masse sans bornes, qui se perd

dans l'obscurité ». *Dedans*, dans la tour ou dans l'édifice du « tribunal invisible », siègent ceux qui devraient répondre. Et peut-être le voudraient-ils. Mais quelque chose empêche que la réponse soit directe. Si la clé du balcon réapparaissait, tout serait-il résolu ? Non, au contraire, l'intention cachée de celui qui habite *dedans* se révélerait alors : ne pas du tout se montrer et ne pas se laisser montrer ce qui est *dehors*. Enfermé dans une chambre qui ressemble à une cellule, les coudes appuyés à son bureau, le personnage inconnu se tient la tête entre les mains. Ce bureau est le seul objet indispensable, le seul contact accordé. Il pense : « Je ne veux voir personne, je ne veux pas me laisser troubler par aucune vision, au bureau, c'est là ma place. » Il élabore des figures et des personnages, comme le Sigismond de Calderón. Au-delà des vitres, l'air est rempli des tribus de l'invisible.

II

LES RÊVES DE PEPI

Dans l'Hôtel des Messieurs, les femmes de chambre préposées au nettoyage restent enfermées dans leur chambre qui « n'est autre qu'un grand placard à trois rayons ». Mais la claustrophobie est accrue par l'interdiction de sortir dans les couloirs pendant de longues heures du jour et de la nuit, quand elles risqueraient de déranger les messieurs. Ou simplement de les voir. « De fait, nous ne connaissons pas les messieurs, nous les avons à peine entrevus », remarque Pepi.

De temps à autre, les femmes de chambre entendent frapper à leur porte et dicter des commandes. Mais la terreur s'insinue lorsque « aucune commande n'arrive » et les femmes de chambre entendent quelqu'un (ou quelque chose) *ramper* soudainement à l'extérieur. Alors les filles « écoutent à la porte, s'agenouillent, s'embrassent dans l'angoisse ». C'est alors que se déclenche la phrase de la terreur, qui fait penser désormais à Lautréamont : « Et continuellement on entend celui-qui-rampe (*den Schleicher*) devant la porte. » Chez Lautréamont, toujours enclin au ricanement et à la raillerie, cela équivaldrait à : « Mais une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses

traces, au milieu de la poussière. » Kafka, comme toujours, choisit le chemin le plus sobre. Avec une dépense minime de mots, l'effet est très grand. Le mot *Schleicher* est lui aussi ordinaire en même temps qu'inquiétant. *Schleicher* est l'être (ou l'entité) qui rampe, mais a la signification supplémentaire d'« hypocrite », de quelqu'un agissant en cachette, furtivement. Mais ici le mot est ramené à sa littéralité — et l'effet est d'autant plus violent. On peut comprendre que, alors, enfermées dans leur chambre, « les filles s'évanouissent de peur et, lorsque à l'extérieur, enfin, le silence revient, elles s'appuient au mur et n'ont plus la force de monter dans leur lit ». Cette scène sombre et déchirante, comme dans un drame élisabéthain, n'est pourtant pas l'apogée d'une crise à l'intérieur d'une histoire funeste. Ce n'est que la description d'une journée quelconque des femmes de chambre préposées au nettoyage dans l'Hôtel des Messieurs. Et elle est assimilée par le lecteur comme telle. C'est purement la vie de tous les jours, racontée par Pepi à l'étranger dont elle est tombée amoureuse.

Quel est le souci des femmes de chambre préposées au nettoyage ? Quel est le danger qui les menace ? Celui de ne plus se maquiller. Pourquoi le devraient-elles ? Elles sont prisonnières. Personne ne les voit — sinon, en passant, le personnel de la cuisine. Entrer ensuite avec des vêtements immaculés dans les chambres des messieurs est « légèreté et gaspillage ». La saleté dans laquelle les femmes de chambre sont obligées de se déplacer est telle qu'autant y vivre toujours. Lumière artificielle, air vicié,

trop de chaleur (le chauffage est toujours allumé). Une fatigue immense, constante. L'oppression que les femmes de chambre subissent est féroce et subtile. Mais, vue de l'extérieur, leur vie est ce qu'il y a de plus ordinaire. Elles ont une fonction, elles la remplissent. Le reste du temps, elles attendent de revenir à leurs fonctions. Quand elles ont leur après-midi libre, une fois par semaine, la meilleure façon de le passer est « en dormant en paix et sans crainte contre quelque cloison de la cuisine ».

La salle du débit, où tournent en rond Frieda et Pepi et où parfois est assis l'étranger K., est un champ de forces tout aussi vibrant, délicat et complexe que n'importe quel Palais du Gouvernement ou centre stratégique ou Cour impériale. Ce qui s'y déroule n'est pas plus facile à démêler ni à comprendre. Dans les rapports de pouvoir, la tension n'est pas proportionnée à la dimension des éléments en jeu. Une pièce peut être l'égale d'un continent. Mais dans la pièce, les rapports de pouvoir se manifesteront dans leur plus grande linéarité, parce que les éléments qui peuvent nous en distraire sont minimes. Minimales, précieux, révélateurs, comme les rubans qui ornent Pepi ou le jupon froufrouant de Frieda.

La réduction aux éléments premiers n'implique pas du tout une réduction dans la complexité des rapports. Au contraire. Frieda est observée par de multiples yeux lorsqu'elle sert au débit, quand on commence à chuchoter sur sa relation avec Klammer, enfin lorsqu'on est sûr de

cette relation. Chacun de ses gestes est soupesé, interprété, relié à une autre scène, qui n'est pas visible. Et c'est comme Mme de Maintenon qui conquiert méthodiquement l'intimité de Louis XIV, scrutée par les yeux de Versailles — et par ceux de Saint-Simon.

Il existe une intimité physique entre les messieurs et les femmes de chambre qui les servent au débit. Pepi parle de son service comme s'il s'agissait d'une question de bonnes manières, de promptitude dans l'organisation, de soin dans l'habillement. Mais on découvre ensuite qu'il ne suffit pas « d'un mot, d'un regard, d'un haussement d'épaules ». Il y a aussi un contact physique. Les doigts des messieurs passent chaque jour, à plusieurs reprises, dans les boucles de Pepi : « Toutes les mains s'enfonçaient dans les boucles de Pepi avec une telle frénésie que dix fois par jour elle devait rafraîchir sa coiffure. » Et Pepi ajoute : « Personne ne résiste à la séduction de ces boucles et de ces rubans, pas même K., qui est toujours si distrait. » Le débit est un bordel *en effigie*, où sont répétés quelques gestes qui s'appliquent aux deux lieux, dans le passage d'un client à l'autre. C'est pourquoi, peu après, en répliquant à Pepi, K. sent le besoin de remarquer : « La véritable servante du débit doit être une servante du débit, non la maîtresse de tous les clients » (dans un passage biffé du manuscrit).

Pepi descend des servantes gracieuses et malicieuses de l'Opéra bouffe. Comme celles-ci, elle a une perception

précise du monde et des hommes. Quand elle voit K. abandonné par Frieda, et encore amoureux d'elle justement parce qu'elle s'est échappée (« il n'est pas difficile d'être amoureux d'elle maintenant qu'elle n'est plus là »), elle lui fait une proposition : « Tu n'as ni travail ni lit, viens chez nous, mes amies te plairont, tu trouveras agréable de rester avec nous, tu nous aideras dans le travail, qui est vraiment trop lourd pour des filles toutes seules, nous les filles, nous ne devons pas compter seulement sur nous-mêmes, et la nuit nous n'aurons plus peur. »

Mais comment vit Pepi avec les autres filles ? Dans une chambre « chaude et exigüe ». Les deux autres filles s'appellent Henriette et Émilie. Leurs délicieux prénoms français, tout à fait anormaux dans le village, nous introduisent déjà dans le monde moelleux et abstrait du music-hall. Vivre dans cette chambre-placard, c'est comme vivre dans une loge derrière les coulisses, avec un air vicié et la lumière artificielle. Mais « tout ce qui se trouve hors de la chambre semble froid ». Il est au fond plus attrayant de se raconter des histoires sur le monde dans cette chambre minuscule que d'avoir affaire au monde lui-même : « Là, on entend des histoires auxquelles on n'arrive pas à croire, comme si, en dehors de la chambre, il ne pouvait vraiment rien arriver. »

L'invitation de Pepi est amicale, comme si K. était une autre fille à associer au groupe. Il n'y a pas d'allusions érotiques. Mais tout ce que Pepi dit est érotique. Entre autres, parce que, comme l'a observé K., Pepi traite tous les clients comme des amants — et K. est le client par excellence, l'inconnu. Observons les détails : où se tiendrait

K. ? Dans un des lits des filles. Peut-être à tour de rôle. La magnanimité de Pepi suggère aussi à K. laquelle de ses deux amies lui plaira le plus : Henriette. Et la magnanimité va plus loin. Les trois filles parleront aussi à K. de son aimée absente : Frieda. Elles lui raconteront les histoires compliquées de Frieda, qu'elles connaissent bien. Et elles sortiront aussi des « portraits de Frieda » et les lui montreront. Trois filles gracieuses, maîtresses officielles ou potentielles d'un homme jeune, sont assises sur le bord d'un lit et contemplent en même temps que lui les portraits d'une autre femme, elle aussi sa maîtresse. Et elles le font pour faire plaisir à l'homme. Cette vie durerait tout l'hiver. K. écoute et se pose deux questions : une telle chose serait-elle licite ? Puis, plus subtilement : combien l'hiver durerait-il encore ? Pepi est une grande experte du temps, elle sait évaluer combien il peut être essentiel qu'il y ait un jour en plus ou en moins — et sa réponse va au-delà de la météorologie. La vie au village est surtout un hiver : « long, très long et monotone ». Quand le printemps et l'été arrivent, ils occupent dans le souvenir un temps « aussi court que s'ils ne duraient pas plus de deux jours ». Suit un fragment de phrase qui a une résonance de malheur, exemplaire du laconisme lyrique de Kafka : « Même ces jours-là, même le jour le plus beau parfois la neige tombe encore. »

La confrérie des filles, telle que Pepi la raconte, s'oppose catégoriquement à tout ce qui arrive dehors. Fondée sur une promiscuité et une interchangeabilité totales, elle est prête à accueillir K. comme s'il était une nouvelle affiliée, qui donne un coup de main dans le travail, même si la façon de le faire n'apparaît pas clairement. Et, en même temps, K. garderait ses anciennes

prérogatives masculines. Il permettrait aux trois filles de « ne plus avoir peur la nuit ». Les filles seraient « heureuses » d'avoir « un homme qui aide et protège ». Elles se l'offriraient à l'envi comme amant, laisse entendre Pepi, même si elle ne le dit pas, parce qu'elle conserve toujours une certaine réserve quand elle parle de sexe. Mais il lui suffira d'y faire allusion pour K., comme une courtisane savante : « Henriette surtout te plaira, mais Émilie aussi. » Parce que dans la chambre minuscule règnent le charme et le plaisir. Même si les filles savent très bien que leur vie est une « vie misérable », elles ne veulent pas du tout s'en aller. Et Pepi revendique : « Nous vivons de la façon la plus attrayante possible là-bas. » Car « même à trois, nous ne nous sommes jamais ennuyées ». Et à présent Pepi soupire, en pensant à l'arrivée de K. : « Ah, ce sera amusant. »

La complicité des filles a un fondement solide : « C'était justement ça qui nous a maintenues ensemble, savoir que l'avenir était également bouché pour toutes les trois. » La chambre des filles doit être autosuffisante, parce que dehors il n'y aura jamais rien. Des occasions de jalousie ou de ressentiment n'arrivent pas à se créer. Même lorsque Pepi est promue au débit et abandonne la chambre pendant quatre jours, les filles ne se sentent pas trahies. Au contraire, elles l'aident à préparer ses vêtements. Avec abnégation, l'une d'elles lui offre « un tissu coûteux, son trésor », qu'elle avait tant de fois fait admirer aux autres et qu'elle avait tant de fois rêvé de porter un jour. Eh bien, maintenant, « puisque Pepi en avait besoin, elle le lui sacrifia ». Puis, assises sur les lits, l'une au-dessus de l'autre, elles s'étaient mises à coudre, en chantant. De la

même façon, quand Pepi reviendra, « probablement elles ne seront pas étonnées et, seulement pour lui faire plaisir, elles pleureront un peu et déploreront son destin ». Aussi, K. non plus n'a pas de quoi se faire de souci : « Il n'y a pas d'obligations pour toi, tu ne seras pas lié pour toujours à notre chambre, comme nous le sommes nous. » Des mots d'une extrême pénétration psychologique. La chambre des filles est le seul paradis où K. pourrait entrer et sortir sans tomber dans des obligations ou violer des interdictions. À condition de garder le secret.

Avec son ton de fille de la campagne, qui connaît les choses de la vie et parle avec simplicité, Pepi suggère chaque fois à K. les solutions extrêmes et les plus radicales. Peu de temps auparavant, elle a insinué que le geste qui ferait de lui son « élu » serait celui de mettre le feu à l'Hôtel des Messieurs, jusqu'à ce qu'il « n'en reste pas trace ». Elle lui laisse maintenant entrevoir une autre possibilité : un minuscule paradis érotique, enfoncé clandestinement à l'intérieur de ce même Hôtel des Messieurs, et fondé — à la manière des anciens Mystères — sur le secret. Comme autant d'hiérodules d'un culte interdit, les trois filles sont « enchantées du fait que tout doit rester un secret ». Cela les rendra « encore plus étroitement liées qu'avant ». K. ne doit rien faire d'autre que s'unir à elles. Et là résonne dans tout son pathos l'appel de Pepi à K. : « Viens, je t'en prie, viens chez nous ! »

Faut-il croire Pepi ? Certainement son ton immédiat, son élan, son éloquence aussi inspirent le désir de la suivre. Mais, ensuite, certains éléments se superposent, se

confondent. Pepi, dans son épanchement tumultueux auprès de K., quand elle a déjà quitté la place de préposée au débit, achève son récit avec la description de sa vie en compagnie d'Henriette et d'Émilie — et avec l'invitation à K. pour qu'il la rejoigne. Au sommet de sa péroration, la chambre des filles se détache comme un lieu de bonheur, une coupure par rapport à tout le reste. Et pourtant, comme en errant dans le brouillard, nous nous rappelons que Pepi nous a déjà parlé de cette chambre d'une tout autre façon — et au cours du même monologue. Elle en a parlé comme d'une « minuscule chambre sombre » où les filles travaillent « comme dans une mine », convaincues de devoir y passer « des années et dans le pire des cas leur vie entière, sans attirer l'attention de personne », souvent tenaillées par la terreur, comme lorsqu'elles entendent ramper quelque chose ou quelqu'un hors de leur chambre, constamment perquisitionnée par des « commissions » brutales qui fouillent dans leurs pauvres affaires à la recherche d'actes perdus, ou subtilisés, parmi « les insultes et les menaces ». Et jamais de paix. « Du vacarme pendant la moitié de la nuit et du vacarme dès le petit matin. » Comment auraient-elles pu accueillir K. dans cette vie d'esclaves ? Comment Pepi pouvait-elle lui laisser entrevoir cette chambre comme un lieu de délices cachées ? Et comment auraient-elles pu garder le secret ?

Laquelle de ces deux versions est la vraie ? Cette fois-ci on ne peut pas se dérober à la question avec les précautions habituelles (diversité de point de vue, diversité d'humeur). Il y a un seul point de vue : celui de Pepi. Tout son monologue a la même tonalité — et les deux descriptions opposées se suivent à quelques minutes l'une de l'autre.

Il faut ici revenir en arrière. De même que Kafka a trouvé sa substance narrative dans quelque chose qui précédait encore la séparation des dieux et des démons — c'est-à-dire des puissances en général —, de même la narration elle aussi semble être remontée avec lui à l'origine des variantes, à ce point mystérieux entre tous où chaque histoire commence à bifurquer et à proliférer, tout en restant la même histoire. C'est là le souffle de toute mythologie. Mais Kafka ne disposait pas de rites ni de rhapsodes qui auraient varié et recomposé pour lui les gestes et les significations. Il devait agir sans avoir recours à l'aide du monde. Solitaire devant une feuille de papier — et suivant la dernière forme que les temps accordaient aux histoires : celle du roman —, Kafka tissait le monologue de Pepi. Après l'avoir écoutée en silence, K. lui dit : « Quelle imagination sauvage tu as, Pepi. » Puis : « Ce ne sont que des rêves nés dans votre chambre étroite et sombre des filles en bas, qui là sont à leur place, mais qui ont ici, à l'air libre, dans la salle du débit, un air très étrange. » Ces histoires, comme les vêtements et la coiffure de Pepi, sont des « concrétions de cette obscurité et de ces lits dans votre chambre ».

K. ne réagit pas au monologue de Pepi autrement que de la manière dont le monde réagirait aux écrits de Kafka, en hochant la tête dans la salle du débit. Les écrits de Kafka étaient, eux aussi, pleins de rêves nés dans une sombre chambre souterraine. Une fois Kafka voulut même préciser : « Chacun a sa manière pour remonter du monde souterrain, moi, je le fais en écrivant. » Ce monde se présentait comme une cave. C'était là que Kafka se voyait : « J'ai déjà pensé plusieurs fois que la meilleure

manière de vivre pour moi serait d'être avec le nécessaire pour écrire et une lampe dans la pièce la plus intérieure d'une cave vaste et fermée. On m'apporterait la nourriture et elle serait toujours placée loin de cette pièce, derrière la porte la plus extérieure de la cave. Le parcours pour arriver à la nourriture, en robe de chambre, sous la voûte de la cave, serait mon unique promenade. Puis je reviendrais à ma table, je mangerais lentement et avec circonspection et je recommencerais tout de suite à écrire. »

C'est ainsi que Kafka écrivait sur sa cave à Felice, pour l'effrayer. C'est ainsi que Pepi parlait de la chambre des filles à K., pour l'attirer. La minuscule chambre des femmes de ménage préposées au nettoyage, encombrée de rubans et de jupons, et la cave nue avec la table et le nécessaire pour écrire sont deux lieux similaires. Gagnées avec peine sur la surface compacte du monde, ce sont des niches qui abritent une vie cachée qui n'est pas perceptible de l'extérieur, qui accepte d'être simultanément paradisiaque et infernale.

Pepi aime désespérément K., elle l'aime « comme elle n'avait jamais aimé personne auparavant », elle l'aime comme les petites filles qui lisent les romans et les romans-photos et rêvent d'un étranger qui les enlève, « un héros, un libérateur de jeunes filles ». À travers elle parle un peuple féminin innombrable, de princesses et d'esclaves, de bourgeoises et de paysannes, d'employées et de femmes de chambre. Quelle que soit la position sociale, les mots sont les mêmes, la soumission est la même — et les rêves sont toujours « sauvages ».

Klamm est un fonctionnaire d'un certain âge, routinier, toujours habillé d'une « redingote noire aux longues basques », qui se promène avec un air mi-perdu dans ses rêves et mi-somnolent, et parfois « d'après ce qu'il paraît, il ne prononce pas un mot pendant des heures et puis à l'improviste dit une vulgarité telle qu'elle fait frémir ». Éclair de pur comique. Mais sommes-nous sûrs d'être parvenus ainsi au fond de Klamm ? Comme le dit Olga, qui en sait quelque chose : « Que savons-nous, nous, des pensées des messieurs ! »

Parmi tous les messieurs, seul Klamm suscite l'exaltation et la crainte sacrée. Non seulement chez la patronne de l'Auberge du Pont et chez Frieda, qui sont préposées à son culte. Mais aussi chez Pepi, la servante incendiaire. Que Klamm ne se soit pas montré les jours où Pepi assurait son service au débit est sa peine la plus grande. Elle l'a attendu « à chaque moment, même la nuit ». Et la déception l'a épuisée. Elle avait même osé aller l'attendre dans un renforcement du couloir interdit, en pensant : « Ah, si Klamm venait maintenant, si je pouvais prendre le monsieur dans sa chambre et le porter en bas sur mes bras, dans la pièce des hôtes. Je ne m'écroulerais pas sous ce poids, tout grand qu'il soit. » Klamm, ce monsieur semblable par l'aspect aux autres messieurs, « âgés et attachés à leurs habitudes », apparaît ici désarmé comme un enfant, amoureuxment transporté dans les bras solides de la servante Pepi, protégé par une Madeleine frivole et fer-

vente. Au fond, pour Klamm, ce ne serait même qu'une de ses nombreuses métamorphoses.

Dans son attente vaine de Klamm, Pepi s'est rendu compte de la qualité du silence qui règne dans le couloir des messieurs. Le silence est tel « qu'on ne peut, là-bas, tenir longtemps », c'est un silence qui « repousse ». Et pourtant Pepi ne cédait pas. « Dix fois chassée, dix fois Pepi recommençait à monter. » Pourquoi ? Pepi, qui a le don de l'expression directe, sait le dire : « Cela n'avait pas de sens, mais si [Klamm] ne venait pas, presque tout n'avait pas de sens. » Attendre Klamm n'a pas de sens. Mais seul Klamm donne un sens à « presque tout ». Donc attendre Klamm est presque la seule chose qui ait un sens. C'est là le *paradoxe de Pepi*, qui mériterait d'être recueilli dans les traités de logique. Une de ses applications est *Le Château*.

III

« IL N'Y A PAS DE
CIRCULATION, ICI »

Déjà le matin suivant son arrivée, K. renonce à se présenter au Château. Un épuisement soudain, comme il n'en avait jamais éprouvé au cours du long voyage (« comme il avait avancé pendant des jours, calme, un pas après l'autre ! »), est descendu sur lui. Dès qu'il est sorti, K. décide que, s'il parvient à « pousser sa promenade au moins jusqu'à l'entrée du Château, il en aura fait plus qu'assez ». Mais il se rend vite compte qu'il ne sait pas quelle route conduit à l'entrée du Château. La route principale du village, bordée de maisons basses, enfoncées dans la neige, toutes avec les portes fermées, une route longue, qui ne finit jamais, ne donne que l'illusion de se diriger vers le Château. Mais, à un certain moment, elle s'écarte — et garde toujours, à partir de cet endroit-là, la même distance avec le Château.

Toute l'histoire de K. est déjà préfigurée dans ces premiers pas, dans ces premières observations. Ses mouvements lui semblent fortuits, capricieux, comme ceux d'un voyageur qui commence à regarder autour de lui en un lieu inconnu. Mais il n'en est pas ainsi. Chaque détail, chaque réplique qu'on lui dit l'encercle, le met en cage. Il

suffirait qu'il s'arrête sur quelques-unes de ces phrases pour qu'il ait peur. Mais K. les entend chaque fois comme des phrases quelconques, jetées là par des gens auxquels il n'accorde pas d'importance : l'aubergiste, le maître d'école rencontré sur la route, le tanneur chez qui il est entré. Ce sont pourtant des phrases très nettes. « Je ne pense pas que tu aies du pouvoir », a dit l'aubergiste. « Aucun étranger n'aime le Château », a dit le maître d'école. Et puis : « Entre les paysans et le Château, il n'y a aucune différence. » Enfin : « Chez nous, l'hospitalité n'est pas d'usage, nous n'avons pas besoin d'hôtes », a dit le tanneur. Des mots qui font peur. Dans l'ancre enfumé et sombre où deux hommes barbus sont plongés dans un grand baquet, où une jeune femme aux « yeux bleus fatigués », abandonnée dans « un grand fauteuil », donne le sein à un nourrisson, « inerte », et regarde vers le haut, « vers un lieu indéfini », comme une Madone de la mélancolie, tandis que de la seule ouverture sur le mur du fond une lumière blafarde de neige renvoie un « reflet comme de soie » à sa robe — dans cette pénombre archaïque et engourdie où la seule loi reconnue pourrait être la loi de l'hospitalité, nous entendons ces mots brutaux et fermes, qui n'avaient peut-être jamais résonné dans un roman : « Chez nous, l'hospitalité n'est pas d'usage. » Mais, surtout : « Nous n'avons pas besoin d'hôtes. » Ces derniers mots sont les plus durs que K. aura l'occasion d'entendre. Mais il passe tout de suite là-dessus : « Bien sûr, pourquoi auriez-vous besoin d'hôtes ? » Phrase qui va jusqu'à vouloir établir une complicité — et sert à K. pour introduire le point qui lui tient le plus à cœur : lui-même en tant qu'exception, en tant qu'élus. K. poursuit : « Mais, de

temps à autre, vous avez quand même besoin de quelqu'un, de moi, par exemple, de l'arpenteur. » Ainsi, d'un seul élan, K. passe outre à l'occasion de comprendre. Un brouillard l'enveloppe encore, le protège, le berne.

Les gens du village savent — et donnent comme sous-entendu — que sont là en vigueur des lois différentes de celles du reste du monde. D'abord parce que le village est ce qu'il y a de plus proche du Château. Mais pour une autre raison aussi : le village est constitué de façon différente par rapport au reste du monde. Il a une autre physiologie. Dans le village, la religion est réduite à une référence topographique : l'on conclut qu'il y a une église simplement parce qu'il en est fait mention une fois, sinon rien de religieux n'est nommé. Et cela sonnerait peut-être comme impie et incongru, parce que le village est totalement absorbé par sa proximité du Château. Quant aux livres, on n'en parle jamais. C'est seulement dans les dernières lignes du roman qu'on fait allusion à un livre que la vieille mère du charretier Gerstäcker est en train de lire, penchée, dans une mesure à peine éclairée par la lumière du feu. Mais nous ne saurons rien d'autre sur ce livre parce que c'est là que le roman s'interrompt, tandis que la vieille avance ses mains tremblantes vers K. et lui murmure quelque chose d'incompréhensible. Les livres comme pluralité n'apparaissent, en revanche, qu'au Château, dans un vaste bureau. Ils sont placés sur un grand et long pupitre qui partage la pièce en deux. Seuls les fonctionnaires les compulsent, eux seuls savent ce qui est écrit dans ces livres — et si cela a un rapport quel-

conque avec les mots que ces mêmes fonctionnaires dictent aux secrétaires en murmurant. Parce qu'« ici, on écrit beaucoup », observe une fois K., en passant, avec son mélange habituel de perspicacité et d'effronterie. Comme on peut le déduire du comportement du secrétaire Momus, rien n'est complètement arrivé si cela n'a pas été écrit dans les registres. C'est pourquoi, assis à une table dans la salle du débit, Momus complète avec zèle le procès-verbal de ce qui est arrivé quelques minutes auparavant, tout en émiettant entre les pages du document son bretzel au cumin. Mais, à part les *actes*, dont les fonctionnaires du Château doivent continuellement s'occuper — soit pour les rédiger, soit pour les consulter, soit pour les conserver, soit encore pour se soustraire à leur vue, comme cela arrive à Klammm —, à part ces feuilles innombrables écrites à la main, parfois soulignées de bleu, on ne mentionne pas d'autres écrits. Et surtout : il n'y a aucune trace de quoi que ce soit d'imprimé. Et cela n'existe peut-être pas. On imagine difficilement des étagères dans les antres sombres des paysans. Dans la salle du débit, il y a des tables, des chaises et des tonneaux. Dans les chambres des servantes, il y a des amoncellements de linge sale. La seule chambre des messieurs où K. s'arrêtera, celle de Bürgel, est dépouillée. Le seul exemplaire de réalité figurée est, à l'Hôtellerie du Pont, un portrait singulier, dont K. suppose qu'il représente le comte Westwest. Première gaffe très grave, parce que, au lieu de celui-ci, il s'agit du portrait du gardien du Château. On peut donc supposer que, au village, la religion et la culture subsistent comme de simples coulisses, parce que la vie doit y prendre un air de famille avec le reste du monde. Mais, dans leur substance, elles ont été amputées. Aussi,

toute sorte de médiation venant à manquer, le village est comme le dernier avant-poste du manifesté qui adhère *presque* au non manifesté. Là réside l'origine de l'atmosphère oppressante, suffocante, d'angoisse chronique, qui pèse sur le village. Là réside le sous-entendu de l'expression que l'on retrouve chez ses habitants, comme chez des êtres soumis à quelque chose de supérieur à leurs forces, à une tension insupportable, sans mesure avec le peu de chose qui a lieu, apparemment, au village. C'est pour cette raison que K., lui aussi, de même que tout étranger, est considéré par tout le monde comme abyssalement « ignorant » — et en tant que tel il est non seulement méprisé, mais aussi envié, secrètement, parce que K. est encore enveloppé du souffle bienheureux de l'inconscience. Et, quand Frieda fait allusion à la possibilité de « s'en aller » avec K. du village, où par ailleurs rien ne les oblige à rester, nous sentons dans sa voix une euphorie incontrôlable.

Si les habitants du village voyaient les exégètes du *Château* parler avec prolixité des dieux et de Dieu, et de la façon dont ils interfèrent dans leur vie, ils adopteraient probablement une expression d'impatience. Comme il serait simple d'avoir affaire aux dieux ou à Dieu... Il suffirait d'étudier un peu de théologie et de s'en remettre à la dévotion du cœur — penseraient-ils. Mais les fonctionnaires du Château sont quelque chose de plus compliqué. Il n'est ni science ni discipline qui aide à avoir des rapports avec eux. Il n'y a que l'expérience — une expérience transmise avec des chuchotements d'une maison à l'autre ou d'une table à l'autre dans la salle du débit.

En fait de réduction, personne n'est parvenu à la *maestria* de Yajñavalkya. Interrogé par le rusé Śākalya, il sut réduire les trois mille trois cent six dieux à l'unique *brahman*. Devant le roi Janaka, il montra que tous les mondes sont tissés sur l'unique *brahman*. Mais le *brahman*, quoi qu'il soit, ne peut que se diviser en deux parties : « non manifestée » et « manifestée », *avyakta* et *vyakta*. L'unique est donc toujours deux. Et, entre les deux, sa première partie est toujours plus grande. Trois quarts du *brahman* sont le non manifesté, un quart est le manifesté. Le *brahman* est l'oie sauvage, le *haṃsa* dont les textes disent que, « en s'élevant, il ne soulève pas une patte de l'eau. S'il le faisait, il n'y aurait ni aujourd'hui ni demain ». L'eau est le *brahman* non manifesté, l'oie sauvage qui en émerge, le *brahman* manifesté.

Kafka naquit dans un monde où la part du non manifesté — la partie prépondérante de ce qui est — était de plus en plus ignorée et reniée. On entendait dire que le monde était né du néant, sans que l'on puisse désormais saisir l'énormité blasphématoire de ces mots. Blasphématoire non par rapport à un dieu, mais par rapport au tout. En même temps, le monde était réduit au visible, au *vyakta*. On disait de lui qu'il était fait de physique et de chimie. Donc entièrement visible : soit par nos yeux, soit par les yeux de machines encombrantes postées dans les laboratoires. Voilà le monde dans lequel Kafka naquit et fut élevé, en Juif aisé et assimilé de Prague, qui parle allemand et apprend vite que le monde désormais, dans la normalité de son fonctionnement, sait se passer de toute sorte de Dieu et de toutes sortes de dieux. C'était un monde où la distinction entre *vyakta* et *avyakta* n'était cer-

tainement pas formulée dans ces termes. Mais on en donnait une traduction accessible et immédiate quand on se référait au *visible* et à l'*invisible*. C'étaient du reste les termes les plus familiers de la liturgie chrétienne. La porte de la salle du débit dans l'Hôtel des Messieurs, où Frieda a pratiqué un trou minuscule qui permet à K. de contempler Klamm, immobile et peut-être assoupi devant une table, ce mur est l'iconostase.

Parler de dieux, de Dieu et du divin à propos du *Château* est une indélicatesse grave, car rien de cela n'y est jamais mentionné, à moins que l'on n'entende tout *Le Château* comme une fable d'Ésope. Mais est-ce vraiment cela ? La nouveauté littéraire du *Château* consiste tout d'abord dans le fait de *ne pas* être une fable. Alors que beaucoup d'autres récits de Kafka — depuis *Les Recherches d'un chien* jusqu'au *Terrier*, jusqu'à *La Muraille de Chine* — peuvent (et peut-être doivent) être compris au moins comme des apologues. Et de là ils tirent aussi leur force. Tandis que la force narrative du *Château* réside ailleurs. *Le Château* est un roman semblable à ceux de Dickens ou de Dostoïevski, que Kafka vénérât. La différence se trouve dans le *lieu* où se déroule le roman : qui est la ligne de partage entre *vyakta* et *avyakta*. Personne n'avait osé écrire un roman sur cette ligne de frontière, qui ne parvient pas, d'ailleurs, à être une véritable ligne de frontière, parce que la route du village n'aboutit jamais au Château, mais tourne d'abord et se poursuit en le côtoyant sans s'approcher au-delà d'une certaine limite. Ce n'est là qu'une des multiples étrangetés que l'on rencontre dans ces lieux.

Bien plus que *Le Procès*, *Le Château* a suscité un vertige chronique chez les exégètes. Il n'y a pas de roman plus apte à diriger ses lecteurs vers le « tourment d'un commentaire sans fin ». Que peu, cependant, sont en mesure de supporter, car rare est la fibre des talmudistes. La plupart ne résistent pas à ce « tourment » et cherchent le répit dans une interprétation omni-enveloppante. Aussi n'y a-t-il pas de roman qui soit aussi scrupuleusement accompagné, comme par des *dueñas* vigilantes, de ses interprétations. Il s'agit, la plupart du temps, d'interprétations tolérantes, magnanimes, prêtes à en admettre d'autres innombrables, même incompatibles, pourvu qu'il y ait interprétation. Et promptes, souvent, à se frapper la poitrine et à déclarer leur inadéquation. Et pourtant loquaces et envahissantes.

Au début, K. est un arpenteur qui rejoint un village pour occuper son poste. À la fin, il est homme de peine dans l'école du village. Et le charretier Gerstäcker lui offre de soigner ses chevaux. Même si K. « ne comprend rien aux chevaux ». Mais cela n'a pas d'importance, dit Gerstäcker. Alors, pourquoi cette offre ? Parce que Gerstäcker compte sur l'influence que K. peut exercer en sa faveur sur l'un des secrétaires du Château, Erlanger. Du point de vue de K., ce qui lui est arrivé après son arrivée au village est une régression constante vers l'incongru, conjuguée avec une intensification des humiliations. Mais, en même temps, pour la première fois maintenant, on lui attribue

une influence, comme s'il faisait désormais partie du réseau des rapports avec le Château, qui s'étendent sur tout le territoire du village. Au début déjà, il avait été dit que si quelqu'un « habite ou passe la nuit ici [dans le village], il habite ou passe la nuit d'une certaine façon (*gewissermassen*) dans le Château ». Ce *gewissermassen* correspond à la particule *iva* que nous rencontrons si souvent dans les Brāhmaṇa — et signale que l'on pénètre dans les zones les plus secrètes de la pensée, où tout doit être entendu comme s'il était précédé de ce *iva*, « d'une certaine façon, pour ainsi dire ». L'offre de Gerstäcker est le dernier stade que nous connaissions dans les pérégrinations de K. Et alors, comme cela arrive souvent autour du Château, certaines paroles déjà enterrées, parmi tant d'autres sans importance, recommencent tout à coup à tinter, chargées de significations et de sarcasme. Lorsque K. et le charretier s'étaient rencontrés, le premier jour, et qu'ils ne connaissaient même pas le nom l'un de l'autre, ils avaient échangé ces répliques : « “Qui attendez-vous ? — Un traîneau qui me prenne, dit K. — Il ne passe pas de traîneaux, ici, dit l'homme, il n'y a pas de circulation, ici. — Mais c'est la route qui mène au Château, objecta K. — C'est la même chose, dit l'homme avec une certaine inexorabilité, il n'y a pas de circulation, ici.” »

K. se prépare à la visite du président du village. C'est le quatrième jour depuis son arrivée et K. n'a eu aucun rapport direct avec un représentant de l'autorité comtale. Il doit maintenant commencer — et certainement sans partir du haut. Et pourtant, il est « modérément préoccupé ».

Une intimité injustifiée s'est déjà établie entre K. et la puissance du Château, tranquille jusque-là. K. *sente* cette puissance, comme un pianiste sent les touches. Ses observations sur le « service » du Château sont très subtiles : il a déjà perçu que celui-ci a un « admirable caractère d'unité », une continuité, dans l'action, que l'on ne retrouve pas ailleurs. Et même que « là où apparemment elle n'était pas présente, on sentait qu'elle parvenait à une perfection particulière ». Est-ce un taoïste qui parle ici ? Non pas vraiment, parce qu'un taoïste ne lutte pas, alors que K. lutte, il est même l'« attaquant » qui assaille ces mêmes « autorités » qui pourtant « venaient vers lui dans une large mesure ». Bien que seulement « pour des choses inessentielles ». Mais de quoi d'autre s'était-il agi dans ces premières heures ?

Une autre question, plus urgente, se pose : pour quelle raison K. attaque-t-il ? Quel besoin en aurait-il, puisqu'il doit seulement prendre possession d'une fonction qui, malgré quelques équivoques, pourrait — à ce qu'il semble — lui être accordée ? Mais la lutte a lieu. Et elle se dessine tout de suite dans son caractère singulier : d'une part les autorités, qui doivent « défendre des choses lointaines, invisibles, toujours et seulement au nom de messieurs lointains, invisibles ». C'est une définition foudroyante, où le point décisif ne réside pas dans l'invisibilité et l'éloignement des *messieurs* mais des *choses* que les autorités doivent défendre. Des *choses* de quelle nature ? Et comment se fait-il que ces autorités, au lieu de s'imposer, comme cela arrive habituellement, se soucient tout de suite de se protéger d'un obscur étranger, d'un aspirant « travailleur », avec tout ce qu'il y a de pénible accompagnant ce mot ?

Par rapport aux autorités — et à leur rapport exclusif avec ce qui est lointain et invisible —, K. est l'extrême opposé : quelqu'un qui « luttait pour quelque chose de très vivement proche, pour lui-même ». Lutter *pour soi-même* : cela devait apparaître comme inconvenant, peut-être même répugnant, aux autorités, habituées à d'autres espaces.

Et pourtant, les autorités avaient montré à l'égard de K., dès le début, une vague bienveillance, en le laissant « se glisser partout où il voulait », même si dans ce terme transparaissait déjà quelque chose de péjoratif. Mais, ainsi, ils « le gâtaient et l'affaiblissaient » en même temps. Peut-être, alors, cette bienveillance était-elle une ruse supérieure qui servait à pousser K. de plus en plus au milieu de la « vie non officielle, totalement impossible à maîtriser, trouble, étrange ». Et qu'était-ce d'autre cette espèce de « vie » sinon la vie elle-même sans qualifications, dans son état brut, informe, effiloché ? Il aurait pu arriver ainsi que K., englué dans cette vie informe, se détruisît. Et l'on aurait alors pu assister à ce spectacle : « L'autorité, pourtant toujours indulgente et amicale, devrait intervenir, d'une certaine manière à contrecœur mais au nom de quelque règlement public qui lui [K.] était inconnu, pour le balayer loin de là. » Dans ces lignes, pour la première fois, on déclare l'enjeu — et l'on comprend que le jeu peut être terrible. Car l'autorité, tout en maintenant son attitude « douce et amicale », pourrait d'un moment à l'autre, et peut-être à contrecœur, « balayer loin de là » K. comme un débris qui encombre la route. On constaterait alors que la subtilité théologique et la brutalité policière n'appartiennent pas à des mondes différents. Elles peuvent cohabiter. Elles peuvent même être la condition nécessaire

l'une de l'autre. C'est seulement de la sorte qu'il est peut-être possible, avec un tel étalage de douceur, de « balayer loin de là » quelqu'un qui, après tout, ne peut être accusé que d'avoir « conduit imprudemment » certains fragments, quoique courts, de son « autre vie » (par « autre », il faut entendre autre que sa vie officielle). Cela suffirait déjà à répandre la terreur. Mais il n'y a pas assez de temps pour s'arrêter. K. passe outre — et se demande justement : « Qu'était-ce vraiment, ici, cette autre vie ? » En faisant remarquer soudain, comme un pressentiment : « Nulle part K. n'avait vu service et vie aussi imbriqués qu'ici, si imbriqués qu'il pouvait sembler parfois que service et vie avaient échangé leurs positions. » À la terreur succède maintenant le vertige. Peut-être la vie étroite du village était-elle le véritable service, uniquement soucieux de choses « lointaines, invisibles » ? Et peut-être le service était-il la vie elle-même, comme toujours « totalement impossible à maîtriser, trouble, étrange » ? Mais, surtout, que signifiait cette imbrication si intime entre les deux extrêmes, au point d'en contrefaire les traits ? Par exemple : jusque-là, l'autorité avait été pour K. d'abord un nom : Klammer. Mais où se manifestait sa puissance : dans la signature au bas de sa lettre de chef de la Dixième Section, qui s'adressait à K. en alternant des mots de respect et de reconnaissance avec d'autres impérieux et menaçants de façon voilée ? Ou n'avait-elle pas plané, bien plus solennellement, quand Gardena, la patronne de l'Auberge du Pont, s'était assise près du lit de K., avec sa « silhouette gigantesque qui rendait la chambre presque sombre », dans cette chambre des servantes qu'il définissait comme un « trou répugnant », et qu'elle lui avait alors expliqué,

« comme si cette explication n'était pas une dernière amabilité, mais déjà le premier châtiment qu'elle donnait », que de la part de K. le projet de voir Klamm était « impossible » (« Quelle sorte d'idées » ! — puis : « Vous désirez l'impossible ») ? Oui, dans ce lieu sordide et suffoquant, où l'on ne distinguait pas, sur le sol, le linge sale des servantes des corps pelotonnés des deux assistants de K., on peut dire que là, pour la première fois depuis son arrivée au village, K. avait entendu un discours de vaste portée, qui mélangeait abstraction et commérages dans le même amalgame — et c'était aussi un discours dense d'allusions à ce que l'on pouvait ou ne pouvait pas faire, en obéissant à des règles que K. ignorait. Même pour ce qui le concernait, K., en ces moments-là pour la première fois, s'était vu emprisonné dans une définition : « Vous, ici, vous êtes le plus ignorant de tous, soyez prudent », avait dit Gardena. Mais peut-être justement cette dernière estocade avait donné à K. l'occasion de rouvrir le jeu, justement parce que « à l'ignorant, tout apparaît possible ». Ce fut le moment — téméraire — où K., en train d'ouvrir la porte de la chambre, dit à Gardena : « Mais vous, de quoi avez-vous peur ? ... N'auriez-vous pas peur pour Klamm ? »

L'hypothèse audacieuse de K., que « service » et « vie » peuvent aller jusqu'à échanger leurs « positions », implique des conséquences qui ne se dévoileront que peu à peu. La première concerne *la façon de se comporter* — point fondamental, car, d'abord, il s'agit de cela dans l'histoire de K. Et c'est justement sur cela que s'annonce un renver-

sement très difficile à appliquer, car il va contre le sens commun : « ici » — pense K., voulant dire ce qui entoure le Château, et l'adverbe a la même prégnance que le « ici-bas » qu'utilise Platon — il serait peut-être « approprié » (*am Platze*, « à sa place ») de maintenir « une attitude un peu légère, une certaine aisance seulement lorsqu'on a affaire directement aux autorités, alors que pour le reste une grande prudence était toujours nécessaire, il fallait regarder autour de soi de tous côtés avant chaque pas ». Il n'y a rien de plus dangereux — doit-on comprendre — que la vie normale. Là, dans les gestes les plus indifférents et insignifiants, il faut rappeler que l'on est constamment sous surveillance. Là, chaque pas doit être calculé en regardant autour de soi, comme si on était assiégé. Alors que, une fois que l'on est en face des autorités, quand le geste est habituellement ankylosé par la crainte de se tromper, de commettre des infractions préjudiciables à notre cause, c'est justement alors qu'il est recommandé une certaine légèreté, un certain abandon, qui est généralement exclu, car cela pourrait sembler insouciant, irrespectueux, frivole. En une phrase, ce qui se dessine n'est rien d'autre qu'une révolution copernicienne du comportement. K. l'entrevoit quand il n'a pas encore eu le moyen d'avoir accès à la première rencontre avec l'une des autorités : le président du village. Et c'est précisément chez lui que K. va pouvoir constater comment la promiscuité entre « service » et « vie » va bien au-delà : le président tient les actes officiels, les papiers qui sont la concrétion même du service, entassés dans l'armoire de sa chambre à coucher. Quand ces gros rouleaux de papier se renversent par terre « attachés comme on a l'habitude d'attacher les fagots »,

la femme du président, Mizzi, bondit du lit, « effrayée ». Évidemment Mizzi sait que ces vieilles feuilles sont une matière irradiante, corrosive, même au bout de plusieurs années.

La première caractéristique de K. est une certaine insolence. L'insolence de l'ignorant, insinuera quelqu'un, jusqu'à ce que Gardena le lui dise de la manière la plus rude. Mais K. ne parvient pas à se retenir. Quand le président lui raconte l'histoire de son dossier, où le mot « arpenteur » était souligné en bleu, dossier qui s'est ensablé depuis longtemps par une série de circonstances et quelques erreurs, K. trouve l'histoire « amusante » — puis il précise : « Elle m'amuse seulement parce qu'elle me permet d'en tirer une vision du marasme ridicule qui décide dans certaines occasions de l'existence d'un homme. » Le langage n'est certainement pas ici celui que l'on peut recommander lorsqu'il faut s'adresser à un fonctionnaire. Mais le président poursuit, implacable et « sérieux ». Il veut tout de suite objecter que si K. suppose avoir tiré de son récit quelque « vision », il se trompe, car le récit est à peine commencé — et K. l'ignore encore.

K. pourtant n'est pas moins tenace et implacable que le président. Il le laisse parler, il le laisse s'embrouiller de plus en plus dans la description de cette erreur dont « qui pourrait jamais dire définitivement que c'est une erreur » — et c'est justement l'erreur qui concerne K. Mais tout de suite après, K. reprend sa distinction. D'un côté — dit-il —, il y a les services, les bureaux et ce qui arrive en leur sein : un monde autosuffisant, qui ne peut être com-

pris que dans les termes « officiels ». De l'autre, un être qui se tient « en dehors des bureaux » et c'est une « personne réelle » qui se découvre menacée de subir « un dommage de la part des bureaux » — et par-dessus tout un dommage « si insensé », que K. a des difficultés à « croire à la gravité du danger ». Encore une fois, l'énonciation de K. est âpre et sèche, clairement en contraste avec l'allure flottante et tournant autour du sujet des argumentations du président. Mais K. n'en renonce pas pour autant à respecter — sans doute aussi avec ironie — un certain cérémonial d'hommages et de reconnaissances, puisqu'il exalte tout de suite la « stupéfiante, extraordinaire connaissance du sujet » que le président vient de démontrer. Cette prémisse rend d'autant plus efficace la flèche qu'il décoche ensuite : « Et maintenant, je voudrais entendre aussi un mot à mon sujet. »

Le président aime surtout parler de Sordini. K., assis près de son lit, est un bon prétexte pour recommencer à parler encore de Sordini, de cet Italien « célèbre pour sa méticulosité » qui travaille comme rapporteur dans la section B. « Position qui est presque la plus subalterne », observe pensivement le président. Même lui, qui est pourtant un « initié », trouve « inconcevable » qu'« un homme avec ses capacités » puisse être utilisé de cette façon. Et pourtant, même si Sordini occupe une position mineure, il y a en lui quelque chose qui déconcerte. Ceux auxquels il arrive d'être l'objet d'une de ses attaques le savent bien. Il devient alors « une vision terrifiante pour celui qui est attaqué, splendide pour les ennemis de celui qui est atta-

qué ». Quelque chose de féroce se mêle à sa grande capacité « d'attention, d'énergie, de présence d'esprit », comme s'il y avait en lui un ressort toujours prêt à se déclencher. Certes, le président lui aussi a deux armoires, outre la grange, pleines de papiers. Mais il reste un paysan, agissant occasionnellement en fonctionnaire, sachant très bien qu'il n'est pas à la hauteur de son rôle. Alors que Sordini... Le président se rappelle, rêveur, les descriptions qu'on lui a faites de la pièce de Sordini. Car cette pièce, il ne l'a jamais vue — de même qu'il n'a jamais vu Sordini, qui ne descend jamais, « toujours surchargé de travail ». Eh bien : « tous les murs sont recouverts de colonnes de gros dossiers amoncelés ». Il s'agit seulement des actes sur lesquels Sordini est en train de travailler à un moment donné. Il est donc souvent nécessaire d'extraire des papiers et de les réinsérer. Et, puisque cela a lieu « de façon très hâtive », on entend continuellement un bruit sourd venir de la chambre de Sordini : ce sont les colonnes de dossiers qui cèdent et s'écroulent les unes après les autres. Ce son est considéré comme caractéristique de la pièce de Sordini. Arrivé à cet endroit du récit, absorbé, le président ajoute une observation générale : « Oui, Sordini est un travailleur et il consacre au plus petit des cas les mêmes soins qu'aux plus grands. »

Même devant cette vision majestueuse, qui semble exiger le silence, K. ne perd pas une certaine effronterie. Et il s'accroche aussitôt en bon adversaire, à la mention du *petit* et du *grand*, pour insinuer au président que son cas, quoiqu'il fût à l'origine l'« un des plus petits », comme on le lui a dit à plusieurs reprises, sans doute aussi pour le tenir en respect, justement « à travers le zèle de fonctionnaires du genre de M. Sordini est devenu un grand cas ».

Dans ces mots, on peut déjà reconnaître un certain manque de respect. Mais les mots qui suivent sont ouvertement provocateurs. Il ne tenait pas du tout à devenir un « grand cas », dit K. : « Parce que mon ambition ne vise pas à faire surgir de grandes colonnes d'actes me concernant et à les faire ensuite s'écrouler, mais à travailler en paix comme un petit arpenteur devant une petite table de dessin. » Rien de plus simple, rien de plus éloigné de la sombre frénésie de la pièce de Sordini. Mais aussi, rien à quoi l'on pourrait le moins renoncer, si nous nous souvenons de ce que Kafka notait dans une lettre, quand il écrivit *Le Château*, à propos du rapport entre celui qui écrit et le bureau : « L'existence de l'écrivain dépend réellement de son bureau, s'il veut échapper à la folie, il ne peut jamais vraiment s'éloigner de son bureau, il doit s'y tenir accroché avec les dents. » Le fait d'être accroché avec les dents à quelque chose qui est la *possibilité* d'un bureau vaut aussi pour décrire le comportement de K.

La tension est évidente. Et pourtant, même un fonctionnaire « pas assez fonctionnaire » comme le président sait esquiver toute provocation. Presque rassurant, il précise : « Non, [le vôtre] n'est pas un grand cas, à cet égard vous n'avez aucune raison de vous plaindre, c'est un des cas les plus petits parmi les petits. Le volume du travail ne détermine pas le rang des cas. » Cette phrase sonne comme une règle générale dans le fonctionnement des bureaux — et sert aussi, une fois de plus, à faire reculer K., en l'attaquant. L'arme la plus forte du fonctionnaire envers l'étranger est l'humiliation implicite.

Au début du *Château*, quand il s'agit de la « reconnaissance » de la qualification d'arpenteur pour K., le texte parle de cette reconnaissance comme « sans doute spirituellement supérieure ». Mais le texte effacé révèle une oscillation : avant d'aboutir à ce « spirituellement supérieur », Kafka avait écrit : « comme tout ce qui est spirituellement supérieur, et aussi un peu accablant ». Et il y avait eu une autre incertitude entre « accablant » et « mystérieux ». Or, dans cette oscillation entre quelque chose d'écrasant et quelque chose de secret, entendus l'un et l'autre comme première caractéristique de ce qui est « supérieur spirituellement », on fait allusion à la substance même de la « lutte » que K. est venu mener. Pour quelle raison ce qui est « spirituellement supérieur » doit-il aussi être un poids qui opprime celui qui s'en approche ? Pour quelle raison son *modus operandi* doit-il être si semblable à la persécution, même — et peut-être, avant tout — quand intervient la plus haute de ses prérogatives : la reconnaissance ? La phrase la plus déconcertante qui prend forme chez K. fait immédiatement suite à l'instant où K., toujours indirectement et par le téléphone, a su qu'il avait été « nommé arpenteur ». Au lieu de se réjouir et de se tranquilliser, K. se dit : « Et s'ils croyaient, par cette reconnaissance de son état d'arpenteur, reconnaissance qui était en elle-même assurément spirituellement supérieure, pouvoir le garder constamment dans la terreur, ils se trompaient, il eut un court frisson, mais ce fut tout. » Il est facile de survoler cette phrase quand on est encore au début du roman, comme s'il s'agissait d'une revendication normale. Mais, si l'on s'arrête pour l'examiner, c'est comme un territoire lunaire, constellé de cratères.

Pour les habitants du village, K. est irritant, il a l'air de quelqu'un qui ne sait pas comment la vie est faite. Mais c'est aussi un être romanesque, enveloppé par le souffle d'un autre monde. C'est ainsi du moins pour les femmes. Aussi bien Frieda que Pepi et Olga : elles répondent toutes immédiatement à K., presque avec une familiarité ancienne. Et K. est sûr, direct, chaque fois qu'il s'adresse à elles. Mais nous vérifions qu'une aura romanesque entoure K. pour la première fois grâce à un enfant, Hans. Quand Frieda lui demande ce qu'il veut devenir, Hans lui répond : « Un homme comme K. » Mais qu'est-il, K., à ce moment-là ? Un homme de peine qui vient d'être licencié. Assis devant une chaire, il est en train de finir son petit déjeuner, dans un espace glacial qui est en même temps un gymnase avec quelques agrès, une salle de classe avec quelques bancs, et une chambre à coucher provisoire, marquée par une paille étalée par terre et « deux couvertures dures et rêches ». Les restes du dîner sont éparpillés sur le sol, avec de l'huile de sardines, les débris d'une cafetière, des vêtements. Hans, enfant attentif, a vu cette misère, mais K. reste son idéal. Pourquoi ? Hans a saisi que K. n'est pas une personne, mais la potentialité elle-même. C'est le royaume du possible qui se glisse dans l'automatisme forcé du Château. Ainsi peut naître chez Hans « la croyance que, bien que K. se trouvât encore dans une condition basse et méprisable, dans un avenir, par ailleurs presque inconcevablement lointain, il dépasserait cependant tout le monde ». Avec son ton de « sombre gravité », le petit Hans se montre hautement perceptif. C'est Hans le premier qui

reconnaît en K., quelque mesquin que puisse être son état présent, quelque chose de « plus vaste » et même de plus jeune par rapport à n'importe quelle autre créature du village. Parce que les enfants, là-bas, naissent vieux — ou du moins ils sont tout de suite obligés, comme Hans lui-même, d'assumer un ton *altklug*, « de vieux pédants ».

La trame du *Château* est faite de conversations — exaltantes, épuisantes. Parfois, elles ressemblent à des disputes de sophistes. Elles nous conduisent souvent dans des régions qui n'ont pas grand-chose à voir avec le point de départ de la conversation. Et elles nous lâchent là, perplexes. Mais telle est la subtilité et la précision des dialogues que chaque fois nous avançons au-delà avec l'impression que quelque chose d'essentiel a été dit — et que cela nous a échappé. L'exaspération grandit, chez le lecteur comme chez Kafka. Mais il y a un soulagement : le comique. Telle une déchirure dans le tissu des dialogues, surviennent des scènes de mouvement, comme la première nuit passée par K., dans sa fonction d'agent de service-gardien, dans le gymnase glacial de l'école. Une pantomime grandiose, où la parole est privée de ses fonctions et triomphe le geste. Comme dans une comédie musicale de Busby Berkeley, les personnages — K., Frieda, les assistants — se relaient au centre de la scène, avec l'assistance muette des agrès, de quelques bancs et d'une chaire avec son estrade. Un chat, vieux et gras, metteur en scène occulte et démoniaque, bondit sur le corps de Frieda endormie, en la terrifiant. Et — vers la fin — la scène furibonde et abstraite de la distribution des actes évoque également l'essence la plus pénétrante

du *musical*, où K. semble se citer lui-même, en renvoyant à la matrice de tout *musical*, qui est — dans *L'Oublié* — la scène du changement de service des sous-portiers à l'Hôtel Occidental, avec son implacable croisement de mouvements centrifuges et centripètes.

Le comique est le minutieux : c'est la règle. Kafka la formule, mais en effaçant aussitôt le passage où il la déclarait (et on peut lire dans l'appareil critique du *Château* : « Le véritable comique est sans aucun doute le minutieux »). Quant aux applications, il les a répandues dans tous ses écrits. De *quoi* qu'il s'agisse, il suffit d'être pointilleux, exigeant en précisant les passages, inflexible en suivant les phases — et le comique jaillit. Invincible, souverain.

K. découvre, à certain moment, que dans la vie normale il est conseillé de « regarder autour de soi de tous les côtés avant chaque pas ». C'est ainsi qu'agit celui qui sait qu'il est surveillé d'en haut. Mais lorsqu'on voit partir Klammm, qui est l'émanation première et exemplaire du haut, il est dit unanimement qu'« en sortant à l'extérieur, il a regardé plusieurs fois autour de lui ». Et certains disent qu'il le faisait d'un air très « inquiet ». « Peut-être me cherchait-il », remarque K. — et ses mots suscitent l'hilarité générale dans la salle du débit. Mais alors, de quoi Klammm avait-il peur ? Par qui craignait-il d'être surveillé ? Par K. lui-même, insinue le secrétaire Momus : « Comme vous avez cessé de monter la garde, Klammm a pu partir. »

Le bas et le haut sont spéculaires, dit la *Tabula Smarag-*

dina, mais ils ne doivent pas, pour autant, se toucher. Ou bien ils ne peuvent se toucher impunément. Toute l'histoire du *Château* est celle d'une rencontre contrariée, d'une rencontre qui, pour des raisons non déclarées mais de large portée, *ne doit pas* avoir lieu. Tout conjure pour empêcher K. de se présenter à Klamm. Et rien n'inquiète Gardena, gardienne des secrets, plus que la pensée que K. puisse entreprendre de faire à ce propos quelque chose « à sa tête ». Mais Klamm non plus *ne doit* même pas penser à l'éventualité de rencontrer K. Et même on a le souci que son regard n'ait pas la possibilité de se poser sur aucune trace pouvant l'avertir de la présence de K. C'est pourquoi on efface tout de suite les empreintes de K. sur la neige dans la cour de l'Hôtel des Messieurs. Cela devrait rassurer Klamm, l'aider à ignorer K. Ou, sinon — et c'est l'hypothèse la plus audacieuse —, quelqu'un veut empêcher Klamm d'avoir un prétexte pour penser qu'il pourrait rencontrer K. Le haut et le bas ne doivent pas se toucher : c'est par cette règle que le cours du monde est gouverné. Et pourtant, Klamm et K. continueront à être en rapport, même si ce n'est jamais face à face. Quelques minutes après la sortie de Klamm de l'Hôtel des Messieurs, K. reçoit une de ses lettres, remise par Barnabas, qui se conclut par ces mots : « Je ne vous perds pas de vue. »

Plus qu'une personne, Klamm est une émanation, un élément, comme l'azote. « Il y a déjà trop de Klamm ici », dit Frieda — et elle semble parler de la composition de l'air. « Tu vois Klamm partout », réplique K. peu après, de théologien à théologienne.

Dans le village au-dessous du Château, on rêvassait beaucoup sur le pouvoir, mais K. brûle d'assister à une de ses épiphanies. Une fois seulement cela lui est donné — et par surprise. K. rôde dans la cour recouverte de neige de l'Hôtel des Messieurs. Il attend Klamm, il a l'audace d'attendre Klamm. Un cocher enveloppé dans une pelisse est assis sur son siège devant deux chevaux. Derrière lui, sombre, tel un animal tapi, le traîneau de Klamm. Avec une familiarité injustifiée, le cocher transi invite K. à prendre une petite fiasque de cognac dans une poche intérieure du traîneau et à la partager avec lui. K. ne se demande même pas la raison de cette effronterie. Le traîneau l'attire irrésistiblement. C'est l'écrin du pouvoir, son tabernacle mobile. Dès qu'il y passe la tête, K. ressent une tiédeur qui ne ressemble à aucune autre — et qui ne diminue pas au contact du froid extérieur. Dans le traîneau, on n'est pas assis, mais on s'enfonce, dans des couvertures, des coussins, des fourrures : « De quelque côté qu'on se tournât ou s'étendît, on s'enfonçait toujours dans la mollesse et la tiédeur. » Le pouvoir est un élément enveloppant. Comme la tiédeur dans le traîneau de Klamm. Quelque chose qui permet de s'enfoncer en lui, qui rend futile toute pensée de revenir au monde extérieur. L'air que K. respire à l'intérieur du traîneau de Klamm, c'est l'aura.

Un léger engourdissement saisit K. La considération évidente qu'il ne serait pas bon pour lui de se faire surprendre dans cette position n'est plus aussi manifeste, mais elle parvient « à sa conscience seulement de façon indis-

tincte, comme un léger dérangement ». Et puis, le cognac... K. extrait enfin une petite fiasque d'une poche du traîneau : « Sans le vouloir, il dut sourire, tellement doux et caressant était le parfum, comme si quelqu'un entendait, par une personne qui lui est très chère, des louanges et des bonnes paroles et ne savait même pas précisément à propos de quoi et ne voulait même pas le savoir et qu'il était seulement heureux dans la conscience que c'est justement cette personne qui parle de cette façon. » Si profond est le charme de ce parfum que K. se demande si dans la fiasque il y a vraiment du cognac. Et il ose le goûter. « Oui, c'était du cognac, étrangement, il brûlait et chauffait. » Et pourtant « quand on le buvait, il se transformait en quelque chose qui ne véhiculait qu'un doux parfum dans une boisson de cochers ». K. l'ignore, mais c'est le dernier instant où on lui accorde de sentir l'essence du pouvoir. Soudainement, la cour est éclairée, de tous côtés, par de violentes lampes électriques. Oui, ce tranquille hôtel de campagne était criblé de lampes, « dans les escaliers, dans le couloir, dans le hall, dehors au-dessus de l'entrée ». Ainsi devenait-il la cour d'une caserne de police. Avec ce signal strident, la vision se clôt.

IV

LA VOIE DES FEMMES

Frieda, Pepi, Olga, Leni : ces êtres féminins bisyllabiques, subalternes, érotiques sont les seuls interlocuteurs avec lesquels K. et Josef K. parlent comme avec eux-mêmes. L'intimité sexuelle n'est qu'une conséquence d'une intimité psychique précédente, comme si chacun de ces êtres habitait depuis toujours une niche dans l'esprit de K. et de Josef K., des cariatides devant lesquelles l'œil passait sans s'arrêter en esquissant un salut — et qui ont à présent le souffle et la mobilité des corps de chair. Ce n'est pas tout : elles ont une voix et s'offrent comme conseillères, même si la direction vers laquelle leur parole peut conduire n'est pas claire.

Comme Talleyrand, K. pense que pour obtenir un résultat, il faut « *faire marcher les femmes* ». Mais ce n'est pas là seulement un de ses penchants. C'est aussi la seule voie apparemment praticable. Au village, les activités des hommes ont un profil incertain. Nous savons qu'il y a un cordonnier, un tanneur, un charretier, un maître d'école. Mais nous ne les voyons pas à l'œuvre, et il n'est jamais

question de ce qu'ils font. Les premiers hommes que K. rencontre vivent — on va vite le découvrir — dans un état de sujétion aux femmes qu'ils ont à leur côté : l'aubergiste subjugué par Gardena, Schwarzer blotti aux pieds de la chaire de Gisa, « satisfait de vivre dans la proximité, dans l'air, dans la chaleur de Gisa ».

La manière de se présenter des femmes est très différente. Ce que nous savons tout de suite d'elles converge vers un point : le sexe. Gardena vit dans le souvenir de trois rencontres amoureuses avec Klamm. Frieda est d'abord la maîtresse en titre de Klamm et devient la maîtresse de K. quelques minutes après l'avoir connu. Pepi flirte avec les clients de l'Hôtel des Messieurs. Olga se donne régulièrement pour de l'argent aux domestiques des messieurs. La vie d'Amalia subit les conséquences de son refus des propositions érotiques outrageantes d'un monsieur du Château, lorsqu'elle déchire la lettre qui les contenait. Parler de ces femmes signifie parler de leurs aventures sexuelles. Et ce sont les histoires qui innervent la vie du village, autrement amorphe et inerte. À travers ces histoires, on peut ressentir la tension exacerbée entre le village et le Château. Il est donc inévitable que K. entre dans l'intimité de ces femmes, s'il veut accéder à une connaissance des lieux. Le sexe est pour lui la seule *lingua franca*.

La *voie des femmes* choisie par K. est une voie efficace. Cela se trouve confirmé lorsque enfin c'est le Château, par l'intermédiaire du secrétaire Erlanger, qui demande quelque chose à K. Et la chose en question concerne Frieda. Le Château souhaite que Frieda revienne servir dans la salle du débit, parce que même un changement peu

important dans les habitudes de Klamm pourrait provoquer chez lui un trouble. Ou plus précisément : pour que l'éventualité que Klamm puisse être troublé ne trouble pas d'autres fonctionnaires qui « veillent sur le bien-être de Klamm ». Plus Erlanger insiste sur la petitesse, voire sur l'insignifiance du service demandé à K., assimilé à la remise en état du « moindre changement sur le bureau, l'élimination d'une tache de saleté qui y était depuis toujours » — où la « tache de saleté » correspond, dans la comparaison, à Frieda elle-même —, plus ce service apparaît suspect, comme si on voulait cacher le fait que son importance est énorme, au point que d'elle dépend la « paix » des fonctionnaires, donc de tout l'appareil du Château. Erlanger s'abaisse jusqu'à dire à K. : « Si vous donnez une preuve de bonne volonté au sujet de cette petite chose, cela pourra vous être utile, à l'occasion, pour votre chemin futur. » Ici, pour un instant, K. assiste à l'humiliation du Château, qui est habituellement la source de toute humiliation. Comme dans un dialogue entre diplomates ou entre marchands ou entre criminels, Erlanger fait allusion au fait que, à un petit geste de faveur, répondra, un jour, de l'autre côté, un autre geste de faveur, peut-être même plus considérable.

Mais K. a désormais développé une trop grande finesse d'oreille à l'égard du Château pour ne pas ressentir dans les paroles d'Erlanger un ton sous-entendu de « dérision ». En fait, même si K. voulait faire du zèle pour obtenir le résultat demandé par Erlanger, il ne le pourrait pas. Simplement parce que ce résultat a déjà été obtenu. Frieda s'est déjà mise d'accord avec l'hôte pour reprendre son service dans la salle du débit. Ils ont seulement décidé de

retarder la rentrée de vingt-quatre heures pour ne pas infliger à Pepi la « honte de devoir quitter immédiatement le débit ». K. en a été informé quand les choses étaient faites. Et où est-elle en ce moment, Frieda ? À quelques pas de là, au lit avec l'assistant Jeremias. Comment Frieda aurait-elle pu résister à ce « camarade de jeux de son enfance » ? Surtout, elle le soigne, parce que Jeremias est un peu mal en point, après les mauvais traitements des jours précédents.

Ainsi, même dans le seul cas où l'on demandait à K. d'intervenir, la règle du lieu était confirmée : quels que fussent les ordres du Château — et ils pouvaient être « défavorables ou favorables, et même chez ceux qui étaient favorables restait toujours un fond défavorable » —, en tout cas, pour K., ils « passaient au-dessus de sa tête ». Pourquoi ? Évidemment, réfléchit K., parce qu'« il était placé trop bas pour intervenir sur eux ou même les faire taire et obtenir que sa voix trouve une écoute ».

Mais alors, Erlanger voulait-il seulement se moquer de lui, en lui demandant son aide pour résoudre quelque chose de déjà résolu ? Ce n'est pas certain. Avec l'indéfectible perspicacité qui est propre aux fonctionnaires du Château, Erlanger avait peut-être pris comme simple prétexte le retour de Frieda dans la salle du débit, alors qu'il voulait seulement que K. accepte de se comporter d'une certaine manière vis-à-vis d'elle : qu'il déclarât qu'il était disponible à la faire revenir à *sa place* dans l'ordre du village. La reconduire au débit équivalait à la livrer de nouveau à Klamm.

Il est vrai que, quelques minutes auparavant, Frieda avait dit à K. : « Jamais, jamais je ne reviendrai chez toi,

j'ai des frissons rien qu'à penser à une telle possibilité. » Mais cela se rapportait à la vie avec K. au village. Aussitôt après, Frieda avait ajouté qu'elle rêvait encore de ce qui serait arrivé s'ils étaient « partis tout de suite la nuit même », la première nuit. Ils seraient maintenant « quelque part en lieu sûr ». Mais « sûr » de quoi ? La menace qui sous-tend chaque instant de la vie autour du Château est ici prête à affleurer. Est-ce cela que peut-être craignait Erlanger ? Et peut-être craignait-il aussi le sentiment de Frieda quand elle dira à K., tout de suite après : « Être près de toi, crois-moi, est le seul rêve dont je rêve, il n'y en a pas d'autres. » S'il en était ainsi, Erlanger avait demandé à K. d'étouffer le rêve unique de sa fiancée. On inscrirait certainement cela dans les mérites de K. C'était le seul mérite que le Château se déclarait prêt à rétribuer.

Lorsque K. arrive au village sous le Château, il répète, avec les femmes qu'il rencontre, les gestes et les réactions qui avaient été ceux de Josef K. au début de son procès. Josef K., tout comme K., s'était senti « le premier étranger qui passe », dès qu'une femme avait jeté les yeux sur lui. Dans son cas, cela avait été la blanchisseuse, la femme de l'huissier du tribunal, et Josef K. s'était tout de suite demandé si elle ne le faisait pas parce qu'elle « en avait assez des fonctionnaires du tribunal ». La même intolérance envers un haut fonctionnaire du Château que K. attribuera à Frieda. Et Josef K. s'était mis immédiatement à faire des recherches sur les « rapports » éventuels entre la blanchisseuse et les hauts fonctionnaires, pour pouvoir les utiliser à son avantage. Ainsi Pepi dira de K. qu'il s'est

fiancé avec Frieda uniquement parce qu'il était attiré par ses « relations à propos desquelles personne n'est au courant » avec des fonctionnaires du Château.

Mais les réactions féminines à Josef K. coïncident aussi avec celles que provoque K. La blanchisseuse, Frieda, Pepi : ces femmes, qui semblent par moments à la disposition des fonctionnaires, comme dans un bordel de garnison, rêvent tout de suite de se faire emmener par l'étranger ignorant — Josef K. ou K. Elles veulent émigrer, fuir pour toujours. À la fin de leur premier dialogue, la blanchisseuse murmure à Josef K., pendant qu'elle est en train de s'éloigner vers un autre homme : « Si vous m'emmenez avec vous, je vais où vous voulez, vous pouvez faire de moi ce que vous voulez, je serai heureuse si je suis loin d'ici le plus longtemps possible, mieux encore si c'est pour toujours. »

Certes, la différence est grande entre les amants de Frieda et ceux de la blanchisseuse. Klammm est un haut fonctionnaire, dont le nom suffit à inspirer la déférence chez les domestiques comme chez les messieurs. Et il y en a qui mettent en doute que K. puisse jamais parvenir à simplement lui adresser la parole. Alors que Bertold n'est qu'un étudiant : petit, avec les jambes tordues et une courte barbe roussâtre. Il convoque la blanchisseuse, son esclave érotique, « d'un signe du doigt ». La blanchisseuse le considère comme « une personne repoussante » et, en sa présence, elle l'appelle « petit monstre ». Mais on dit de lui que « vraisemblablement il allait parvenir un jour à un grade élevé comme fonctionnaire ». Cet avenir imminent

suffit à lui permettre d'exercer sa « tyrannie » sur la blanchisseuse. Dès qu'il la voit, il la touche, l'embrasse, la déshabille, la renverse par terre, sans se soucier de qui est autour d'eux, que ce soit tout le public massé dans la salle d'audiences ou seulement Josef K. Elle a un corps qui apparaît aux yeux de K. « florissant, souple, chaud, dans une robe sombre à l'étoffe grossière, lourde », que l'étudiant étreint n'importe où, contre un mur, contre une fenêtre, contre le sol. Même si la blanchisseuse déteste apparemment l'étudiant, Josef K. soupçonne qu'elle l'aime et il en est jaloux. Comme il l'est du juge d'instruction qui a vu la blanchisseuse seulement endormie et lui a dit qu'« il n'oublierait jamais cette vision ». Puis, « par l'intermédiaire de l'étudiant, en qui il a beaucoup de confiance et qui est son collaborateur », il a fait parvenir à la blanchisseuse des bas de soie, que celle-ci trouve « beaux mais vraiment trop fins et n'étant pas adaptés » à elle.

Par rapport au monde du *Château*, celui du *Procès* est plus brutal, cruel. Les passages heurtent davantage, ils sont discordants, pleins d'aspérités. Les mécanismes érotiques sont identiques — et se répètent ponctuellement.

Les femmes sont attirées par Josef K. comme « le tribunal est attiré par la faute ». À partir du moment de son arrestation, K. est entouré, où qu'il aille, d'un halo érotique. Chacun de ses rapports avec le tribunal et avec ses représentants, officiels ou non, a comme contrepoint le sexe. Au cours de sa première déposition, K. se rend compte d'un certain remue-ménage au fond de la salle. À

travers une lumière « blanchâtre et éblouissante », il réussit à entrevoir une femme qui est poussée contre le mur par un inconnu. C'est la blanchisseuse qui, peu de temps auparavant, lui a ouvert la salle d'audiences, gardienne de l'entrée du tribunal. Et l'on découvrira, même, que cette femme est l'épouse de l'huissier du tribunal et que ces lieux sont leur appartement. Chaque fois qu'il y a une audience, ils doivent débarrasser la pièce attenante. K. avait tout de suite senti, sans aucune raison et « depuis son apparition », que cette femme produirait « un trouble grave ». À présent, bien qu'il soit dans la foule, et en interrompant sa déposition, K. a l'occasion de fixer son regard sur « son chemisier déboutonné », qui « pendait autour de sa taille » tandis que l'inconnu la forçait (passage biffé).

Nous saurons par la suite que : la blanchisseuse est entrée dans la salle d'audiences parce qu'elle était attirée par K., en particulier par ses « beaux yeux foncés ». Elle a ainsi accompli un acte qu'elle ne risque jamais. Car la salle d'audiences lui était « d'une certaine manière défendue ». C'est peut-être pour cette raison que, comme un vieux marin qui voit une femme fouler le pont de son bateau, K. avait tout de suite senti sa présence comme signal d'« un trouble grave ».

La femme entre dans la salle alors que l'accusé est en train de faire sa déposition. Les paroles de K. sont véhémentes, elles pourraient même être prises pour un acte d'accusation contre le tribunal. Aussitôt la femme est poussée contre le mur par un étudiant qui la poursuit depuis longtemps. Puis ils s'unissent tous les deux sur le sol. Quand la femme revoit K., une semaine après, elle regrette d'avoir perdu une partie de son discours, qu'elle a

par ailleurs « beaucoup aimé », parce que « pendant la fin elle était allongée avec l'étudiant sur le sol ».

Il est difficile d'imaginer une intrigue plus inavouable et impudente que celle entre la vie du tribunal et la vie privée de ceux qui sont liés à lui. Dans les locaux des bureaux on étend souvent « le linge à sécher » et cela rend encore plus « irrespirable » l'air des greniers surchauffés par le soleil et surpeuplés en raison de la « grande circulation des parties ». Le dimanche matin, quand il n'est pas officiellement de service, l'huissier est envoyé pour remettre un « message de toute façon inutile » seulement pour l'éloigner quelques minutes de chez lui et permettre à l'étudiant Bertold, qui collabore avec le juge d'instruction dans les bureaux à l'étage supérieur, d'emmener avec lui la femme de l'huissier, parfois même sur ses épaules. Et peut-être non pour la soumettre à sa lubricité — mais pour l'offrir au juge d'instruction.

L'huissier sait très bien que la tâche qu'on lui a confiée est un prétexte et il court, en espérant surprendre à son retour l'étudiant. Mais l'étudiant arrive toujours avant lui, parce qu'il doit seulement « descendre l'escalier du grenier ». C'est comme une scène de Feydeau, avec une seule différence : ici, le séducteur n'est pas caché derrière un paravent, mais derrière la porte du bureau d'un tribunal. Pendant ce temps, la fureur vaine de l'huissier s'accroît. Il voit déjà l'étudiant écrasé sur le sol, avec ses jambes tordues et des éclaboussures de sang autour de lui. « Mais jusqu'ici, cela n'a été qu'un rêve », avoue-t-il à Josef K., peu après lui avoir serré la main pour la première fois. Si

personne n'ose rien faire contre l'étudiant, c'est parce qu'« ils ont tous peur de son pouvoir ». Et paradoxalement, personne ne pourrait agir sauf quelqu'un comme K., un accusé. L'huissier est un subalterne parmi tant d'autres, sa vie est comprimée, presque étouffée entre la salle d'audiences, qui confine avec son appartement, et les bureaux du tribunal, quelques marches au-dessus. Il n'est pas éloquent, mais l'on sent qu'il sait ce dont il parle. Semblable à Pepi, la servante qui aiguillonne K. pour « qu'il mette le feu » à l'Hôtel des Messieurs, l'huissier, lui aussi, fait comprendre à Josef K. qu'il serait heureux de le voir intervenir avec violence, même s'il n'y compte pas. Et il ajoute : « On se révolte toujours. » Personne d'autre, pas même K., ne dira des paroles aussi sèches et radicales.

La nature érotique des femmes du *Procès* et du *Château* produit une agitation psychique incontrôlable chez Benjamin et Adorno. C'est comme si ces personnages les obligeaient à dévoiler leurs plus secrètes rêveries sexuelles. Pour Benjamin, les femmes de Kafka émergent du « monde de la poussière, de la peluche et de la moisissure comme d'une scène préhistorique ». Leur psychopompe est Bachofen, inventeur et chantre d'un stade « hétéairique » du marais au seuil duquel nous rencontrerons Leni avec la membrane de ses doigts palmés. Mais dans d'autres passages, Benjamin est moins rêveur et plus courroucé, il parle de « femmes putassières », qui correspondent à l'« impudence du monde du marais », avec ses *luteae voluptates* — et ne peuvent donc pas accéder à la « beauté », comme par une inadéquation morale... Quant à Adorno,

il est le seul exégète qui semble fortement frappé par la figure de l'enseignante Gisa, personnage secondaire qui n'apparaît que dans une scène du *Château*, quand elle reprend possession de la salle de classe dans l'école où K. et Frieda se sont mis à camper avec les aides. Kafka décrit Gisa comme « une jeune fille blonde, grande, belle, juste un peu raide ». Rien de plus. Adorno la décrit ainsi : « La blonde institutrice Gisa, sans doute la seule jeune fille belle et indemne qu'il [Kafka] ait peinte : cruelle, amie des bêtes, comme si sa dureté défiait le maelström kafkaïen, appartient à la race préadamique des jeunesses hitlériennes qui haïssent les Juifs avant même qu'ils existent. »

Les implications de la phrase : Gisa, l'enseignante blonde, au corps « plein et florissant », aux larges hanches, en ce qu'elle appartient à une « race préadamite » représenterait peut-être ces ur-indo-européens boréaux évoqués par Herman Wirth ? Que l'on imagine en attente de haïr les Juifs qui n'existent pas encore, parce que trop modernes ? Ils attendent sans doute que soit enfin créé le premier Juif pour se jeter sur lui. Ce sera Adam.

La préfiguration de toutes celles qui se présenteront successivement sous les noms de Leni, Pepi, Frieda, Olga est Fini, qui apparaît sortant des décombres carbonisés de l'Hôtel Kingston d'Istanbul, dans un récit charmant que Kafka a laissé en suspens. Celui qu'elle est censée détourner et entraîner dans une « aventure douteuse » s'appelle Liman, il vient d'arriver à Istanbul en voyage d'affaires et s'est fait conduire à l'hôtel où il descend habituellement. Le cocher se garde bien de lui dire que, au cours du der-

nier incendie d'Istanbul, l'Hôtel Kingston a été détruit. Liman se retrouve ainsi devant un amas de ruines. Mais l'on découvre aussitôt que celles-ci sont habitées par une partie du personnel de l'hôtel resté sans travail. Dès ce moment, nous respirons déjà dans une attente heureuse, comme dans n'importe quel film des années 30 se déroulant à Macao — ou même à Istanbul. Mais le sceau qui nous donne la certitude de nous trouver dans une situation conforme à Kafka est l'apparition d'un monsieur « en redingote noire et cravate rouge vif », qui commence à raconter en détails l'histoire de l'incendie, en enroulant « la pointe de sa longue barbe fine sur ses doigts ». Nous savons déjà, ici, que Liman va être englué dans une histoire qui le conduira loin et certainement où il ne voudrait pas. Mais pour le moment, ce n'est qu'un voyageur qui a subi un contretemps et veut s'installer au plus vite dans un hôtel. « Hôtel Royal », ordonne Liman au cocher. En vain. L'homme en redingote a déjà offert de le loger dans des chambres préparées dans des habitations privées par la direction de l'hôtel, qui ne veut pas renoncer à ses vieux clients. Et surtout, l'homme en redingote a appelé Fini à son secours. Cela suffit à répandre un frémissement parmi les décombres. « Tout le monde cherchait Fini », comme un nouveau Figaro. Et Fini apparaît : elle rit, tient ses mains sur ses cheveux encore trop fraîchement coiffés, court vers la voiture. Et elle se présente aussitôt : « Je suis Fini », dit-elle « d'une voix basse », et en même temps elle « passe ses mains sur les épaules » de Liman « en les caressant ». Puis se développe l'un de ces corps à corps comiques que Kafka ne renonce jamais à décrire dans toutes leurs phases, comme dans *L'Oublié*. Fini veut entrer

de force dans la voiture ; Liman veut l'en empêcher, prévoyant déjà des complications fâcheuses. Avec l'aide de l'homme en redingote, qui la pousse par-derrière, Fini l'emporte et parvient à s'asseoir dans la voiture, en arrangeant tout de suite « hâtivement son chemisier et puis, avec plus d'attention, sa coiffure ». Liman retombe sur son siège, en face de Fini. « C'est inouï », l'entendons-nous s'exclamer — comme si c'étaient ses dernières paroles avant de s'enfoncer dans un brouillard doux et équivoque, où seule la main de Lubitsch pourrait le conduire. Et là, le récit s'interrompt, en se dissipant dans un sillage de parfum turc.

Au début, Leni, ce sont « deux grands yeux noirs » qui regardent par le judas d'une porte. La porte ne s'ouvre pas. Peu après, les deux yeux réapparaissent, « à présent, ils pourraient presque sembler tristes ». Leni se montre enfin : elle porte un long tablier blanc, comme cela convient à ses fonctions d'infirmière, et tient une bougie à la main, qui jette une lumière mal assurée dans l'appartement de l'avocat Huld. Dès le premier moment, Josef K. fixe Leni — et Leni fixe K. qui regarde son visage de poupée, aux traits ronds, bombés, jusqu'à la naissance des cheveux, qui sont « épais, foncés, étroitement rassemblés ». Quand Leni parle, c'est sur un ton où se glisse, presque irrésistiblement, quelque chose de moqueur. Pour attirer K. hors de la chambre à coucher de l'avocat, elle casse une assiette contre le mur. Et lorsque K. ouvre la porte pour voir ce qui s'est passé, elle lui reproche tout de suite de l'avoir fait attendre. Entre-temps, sa petite main

s'est déjà posée sur celle de K., bien avant que celle-ci quitte la poignée. Leni veut devenir au plus vite la maîtresse de K. Elle lui demande des informations sur sa maîtresse en titre, passe outre aux dénégations de K., étudie longuement l'instantané d'Elsa en train de danser et se concentre tout de suite sur ses défauts physiques. Peu après elle embrasse K., lui mord le cou et les cheveux — et elle exulte : « Vous voyez, vous m'avez déjà échangée ! » Voulant dire : K. m'a déjà échangée avec Elsa, j'occupe maintenant la place d'Elsa, qui est « gauche et fruste », et de plus un peu lourde. Et surtout, insinue Leni, elle ne saurait pas se sacrifier pour K. Tout se mélange en tourbillonnant, comme cela arrive toujours dès que K. rencontre une femme : l'intimité sexuelle immédiate, les informations sur le procès. Qui forment un contraste évident avec les « bavardages des vieux messieurs » dans la chambre à côté. Leni est sobre, sèche, précise, et l'on ne peut exclure qu'elle soit la seule à savoir comment « échapper » au tribunal. Elle fait allusion à une intervention qui résout, à un double fond mystérieux, entre frivolités et coquetteries, dont fait partie le jeu dans lequel Leni dévoile son « défaut physique » : la membrane entre le médium et l'annulaire palmés de sa main droite. « Quelle jolie serre », dit K. et il dépose tout de suite un baisemain galant sur cette « plaisanterie de la nature ». C'est le premier baiser entre eux, un pacte signé instantanément entre K. et la nature qui n'a pas encore tout à fait émergé des eaux. C'est alors que Leni lui prend la tête entre les mains et l'embrasse et le mord dans le cou « jusqu'à dans les cheveux ». En même temps, « hâtivement, la bouche ouverte, elle grimpait à genoux sur le

ventre » de K., en exhalant son « amère et excitante odeur comme celle du poivre ». Puis les deux corps entrelacés glissent sur le tapis, marais primordial effleuré par la clarté lunaire. « Voici mes clés, viens quand tu veux », sont les derniers mots de Leni accompagnés d'un « baiser errant ». Pour la pure intensité érotique, la littérature libertine a peu de chose à opposer à cette scène, plongée dans cette « odeur comme celle du poivre ».

Dès que K. rencontre pour la première fois Pepi, dans l'Hôtel des Messieurs, une machine qui enregistre avec précision les données de son aspect physique et de sa garde-robe semble se mettre tout de suite en mouvement. Comme dans une fiche signalétique, il note : « petite, rousse, saine ». Il remarque sa « luxuriante chevelure blond-roux, nouée en une grosse natte ». Son air « presque enfantin » ni son côté charnel ne lui échappent. Et il se rend compte en même temps que Pepi est habillée d'une façon qui ne va pas, inadaptée, « qui correspond à l'idée exagérée qu'elle avait de l'importance d'une serveuse du débit ». Cela a lieu en quelques secondes, pendant que Pepi lui parle, sur ce ton d'intimité instantanée que toutes les femmes du village semblent avoir avec K., tandis que K., de son côté, semble la connaître déjà si bien qu'il peut dire tout de suite quelles idées incongrues elle se fait sur son travail.

Ce qui passe par la tête de K., en attendant, est évident : tout ce qui avait eu lieu avec Frieda pourrait arriver avec elle « s'il venait d'avoir raison de percevoir que Pepi a quelques rapports avec le Château ». C'est ce que disent

certaines lignes biffées du manuscrit. Elles ajoutent même un trait violent : « Il tenterait de lui arracher le secret avec les mêmes étreintes, comme il avait dû le faire avec Frieda. » Alors que le texte définitif témoigne seulement que K. repousse cette pensée et se dit : « Oh, oui, avec Frieda c'était différent. »

Quant à la rapacité sexuelle de K., elle s'est à présent déplacée dans une dénégation. Avec le résultat que l'évidence en est exaltée : « Jamais K. n'aurait touché Pepi. Toutefois, il dut se couvrir un moment les yeux, tellement son regard était avide. » Les lignes biffées sont ce que le lecteur parvient à entrevoir, et même : qu'il parvient à *voir*. Mais seul le lecteur doit arriver à cette formulation sèche, catégorique. Arriver au fil de fer. L'écrivain doit le recouvrir, avec des bouts d'étoffe, de l'argile, des feuilles, des brindilles — ou n'importe quel autre matériau qui tombe entre ses mains.

Frieda, Pepi, Olga, Amalia, la mère de Hans, Gardena, Leni, la blanchisseuse : tout ce qui est féminin est pillé par les juges du tribunal et par les fonctionnaires du Château. Et appartient de toute façon au tribunal et au Château. Personne n'ose affirmer qu'une femme puisse ne pas être constamment à la disposition d'un fonctionnaire ou d'un juge quelconque. Et pourtant ce serait s'égarer de les considérer comme des prostituées dont les clients seraient tous les membres du même club. Il s'agit plutôt d'hiérodules, connaissant, non moins que les prêtres, les secrets du culte — et, plus que ces derniers, prêtes à les énoncer et à les sonder. Gardena est l'exemple d'une hiérodoule

mûre, qui a déjà dressé une autre hiérodoule pour la remplacer : Frieda. Les fillettes dans les escaliers de Titorelli sont les dernières élèves, qui jouent encore, avant d'assumer leur rôle. Un sentiment les rassemble, exception faite pour Gardena, qui est la gardienne rigoureuse du culte — et qui défend infatigablement le Château, de la même manière que l'aumônier des prisons défend le tribunal. Les autres rêvent toutes d'un amant étranger à leur monde, donc, pour cela déjà, coupable. De même que K. est attiré par Frieda ou Josef K. par la blanchisseuse parce qu'ils imaginent qu'elles ont des « rapports » ou des « liaisons » avec le Château ou avec le tribunal, et qu'ils pensent déjà à les utiliser pour leurs fins, de même pour Frieda et la blanchisseuse, de K. ou de Josef K. émane d'abord l'attraction de l'étranger, de celui qui arrive de là où l'on respire un air moins dense et suffocant que celui où les hiérodoules sont plongées. Cela n'implique pas pourtant qu'elles s'opposent catégoriquement au Château ou au tribunal. La seule opposante radicale — muette et rejetée — est Amalia. Les autres ont des sentiments mélangés et composites. À la fin, Frieda préfère à K. ses vieux jeux érotiques avec les aides et reprend sa place à l'Hôtel des Messieurs, comme si elle s'était absentée seulement pour faire sentir son absence de façon plus aiguë. Et il est difficile d'établir jusqu'à quel point la blanchisseuse est tourmentée et jusqu'à quel point elle est complice de ses persécuteurs sexuels. Il est vrai que, lorsque l'étudiant l'emmène avec lui en la portant comme un sac, la blanchisseuse avait salué Josef K. « en haussant les épaules », en tentant de « lui faire comprendre qu'elle n'était pas coupable de l'enlèvement ». Mais il est tout aussi vrai que

« ce geste n'exprimait pas un regret excessif », comme si K. n'était pas en train d'assister à une scène d'abus, mais à la répétition d'un rite, compliquée et inéluctable. K. lui avait crié alors : « Et d'ailleurs, vous ne voulez pas être libérée. »

C'est une phrase qui va loin. L'on peut soupçonner que tous et toutes — Josef K., K. et les femmes — veulent, par-dessus tout, pénétrer toujours davantage dans le tribunal et dans le Château, même s'ils sont parfois traversés par la pensée lancinante de les détruire. Mais, en attendant, ils agissent pour en être détruits eux-mêmes.

Les « barnabassiennes » : c'est ainsi que, dans le village, étaient appelées les deux sœurs de Barnabas, avec un mépris sarcastique. L'une, Amalia — l'« incomparablement farouche », la « maudite barnabassienne » —, était l'intouchable de la communauté. Personne ne lui adressait la parole. Et personne n'aurait reçu de réponse. Olga, le soutien de la famille, était telle en tant que prostituée officielle, chargée de satisfaire les serviteurs dans les étables. De même que pour K. ses aides étaient « répugnants » rien qu'à les nommer, de même les barnabassiennes l'étaient pour les habitants du village. Elles étaient la cible préférée de la perfidie, en premier lieu de la part des autres femmes. Et Frieda était la première de toutes. Dans sa dernière conversation avec K. — le dialogue de la rupture —, Frieda lui fait comprendre que le véritable contraste irrémédiable entre eux, celui où apparaissait leur provenance de « mondes totalement différents », était représenté par la tension entre les aides et les barnabas-

siennes. On pouvait être avec les uns ou avec les autres. Mais pas avec les deux côtés. C'était une incompatibilité sans remède. Quand on touchait à ce point, on sentait un signal d'alarme. À présent, il n'était plus temps d'argumenter et de « réfuter », activités auxquelles Frieda et K. s'adonnaient avec ardeur. Sur ce point, seul un refus immédiat, physiologique, comptait. Juste après avoir dit que rester près de K. était son « seul rêve », Frieda accueille railleusement la péroraison de K. pour défendre ses rapports avec les barnabassiennes et elle s'enferme avec l'aide Jeremias dans sa petite chambre, pour prendre soin de lui. Elle s'occupe de lui comme d'un enfant malade et comme d'un vieil amant. Jeremias avait gagné — et en K. se formulait le soupçon que, « dans n'importe quelle autre lutte », Jeremias gagnerait aussi. Quelques heures après être arrivé au village avec la prétention d'agir comme « attaquant », K. était parvenu à la conclusion que, dans n'importe quel affrontement, il sortirait vaincu même par la créature la plus méprisable du Château. Il approchait enfin du déplacement de ce qui avait été jusque-là l'obstacle le plus grave. Il comprenait enfin que la toute-puissance de Klamm se reflétait aussi dans ses deux aides. À cause de cela, Jeremias, en occupant la place de Klamm dans le lit de Frieda, prétendait se sentir « un petit Klamm ». Et Frieda elle-même, quand elle était avec les aides, réussissait à trouver même « dans leur crasse et dans leur lubricité des traces de Klamm ».

C'est seulement quand ils sont en couple que les aides avancent avec une allure assouplie, « électrisée », leste.

Sinon, quand ils se présentent tout seuls, comme cela arrive pour Jeremias, ils ont un aspect « plus vieux, plus fatigué, plus ridé ». Et même, Jeremias « boite un peu » et semble « noblement maladif ». K. peine à le reconnaître. Pourquoi? « Parce que je suis seul », répond Jeremias, parfaitement conscient du changement. Il sait que, tout seul, il n'est plus mû par la force troublante du double.

D'autres écrivains, par exemple un romantique allemand, auraient présenté les aides de K. comme des rejets démoniaques, des créatures « se ressemblant comme des serpents », une nature primordiale qui se concilie mal avec l'ordre civilisé. Pas Kafka. Artur et Jeremias sont de faux jeunes, aux « joues rougies qui semblaient faites de chair molle ». « Apparemment débonnaires, enfantins, drôles, irresponsables », ils ne seraient qu'importuns si quelques détails n'insinuaient des soupçons bien plus graves. Quand le président du village sourit, K. découvre que son sourire « ne peut pas être distingué » de celui des assistants. À l'ombre du Château, les assistants, quand ils étaient enfants, jouaient avec Frieda. Des jeux assurément érotiques, qu'ils sont prêts maintenant à reprendre, pourvu qu'ils parviennent à l'arracher à K. Dans le village, Artur et Jeremias sont de « vieilles connaissances », et même l'aubergiste les estime — et cette familiarité de tous avec eux est pour K. la confirmation de son irrémédiable extranéité. S'il y a quelque chose qui change radicalement dans sa connaissance du Château, cela se remarque dans son attitude envers les assistants. Au début il les traite comme des taons qu'il faut chasser, qui lui ont été assignés de façon « inconsiderée ». Et le président, patient et serein, lui réplique : « Ici rien n'arrive de façon

inconsidérée. » À la fin, avec désappointement, K. se rend compte qu'il a toujours négligé l'importance des aides. « Je continue à les sous-évaluer, je crains », murmure-t-il à Frieda, qu'il a désormais perdue. Une conclusion imprévue s'impose : « Il eût peut-être été même plus avisé de se faire tourmenter par eux, en les gardant comme aides, plutôt que de les laisser flâner de façon aussi incontrôlée, ourdissant librement leurs intrigues, pour lesquelles ils semblaient avoir une prédisposition particulière. » Se faire tourmenter par quelques fonctionnaires ou par Artur et Jeremias est au fond équivalent. Même ces deux êtres narquois sont « insufflés du haut, par le Château ».

L'histoire de la famille de Barnabas occupe six chapitres sur vingt-cinq et cent quinze pages du *Château*, comme un roman dans le roman. Dans *Le Procès*, aucune histoire de personnages secondaires ne s'étale sur autant d'espace. En outre, les liaisons directes entre l'histoire de la famille de Barnabas et les vicissitudes de K. (le message remis par Barnabas, la rancune de Frieda à l'égard des barnabas-siennes) sont rares. Dans l'ensemble, il s'agit d'une histoire fermée sur elle-même — et séparée par un décalage imperceptible de toutes les autres histoires du village.

Si K. a eu l'impression que cette famille avait « quelque chose de particulier », qu'elle était composée de « personnes pour lesquelles, du moins extérieurement, les choses allaient pareillement que pour lui-même, et qu'il pouvait donc se joindre à elles et pouvait s'entendre avec elles sur beaucoup de choses », si K. remarque *un air de famille* dans cette famille, c'est parce que les espérances

sous-entendues et les peurs permanentes de la famille de Hermann Kafka lui ressemblaient beaucoup. La différence principale résidait dans la figure du père, qui dans la famille de Barnabas perdait tout trait autoritaire et devenait l'être le plus pathétique et sans défense. Pour le reste, que le chef de famille fabriquât d'excellentes bottes ou qu'il vendît de la mercerie en gros, l'organisation des deux petites communautés familiales, surtout dans les manières, dans les sentiments, dans les craintes et dans les attentes, était extraordinairement ressemblante. Et jamais K. ne sera aussi cruel, jamais il ne prendra autant part que dans ses rapports avec la famille de Barnabas, partagé entre une certaine répugnance, qu'il éprouve surtout pour le coin de table où sont assis les parents, gémissants et incapables de bouger, et une inclination invincible à se laisser aller, comme quelqu'un qui se trouve *parmi les siens*. Aussi K. pense que dormir chez eux est pour lui en même temps « pénible » et « la chose la plus naturelle dans tout le village ».

Avant même que quelqu'un lui ait dit que la famille de Barnabas est condamnée et exécrée par la communauté du village, K. semble le savoir déjà. Dès qu'il entre dans la maison, il a une « mauvaise impression ». Et cela seulement parce qu'il a vu le regard d'Amalia, qui « en lui-même n'était pas laid, mais fier ». Si K. faisait un pas au-delà, il se rendrait compte que cette maison lui semble laide parce que c'est quelque chose qu'il connaît *trop*. Lui, qui s'efforce de se présenter à n'importe qui sous le meilleur jour, parce qu'il s'attend à ce que n'importe qui

puisse lui être utile, « il ne se soucie pas du tout uniquement de ces gens-là ». Seulement « devant eux il n'avait pour ainsi dire aucune pudeur ». Il parle sans hésitation avec Amalia qu'il connaît à peine : « Tu es toujours si triste, Amalia. Y a-t-il quelque chose qui te tourmente ? Tu ne peux pas le dire ? » Oui, le tourment existe — et Amalia ne peut le nommer.

Dans la maison d'Olga, K. ressent et reconnaît ce sentiment de familiarité que le Juif assimilé éprouvait dans la maison d'autres Juifs assimilés. Et l'intimité était même encore plus grande : comme lui-même, cette famille tout entière faisait partie de ceux qui sont en même temps assimilés et expulsés. Et ce n'étaient pas des étrangers, mais des habitants du village. Cette facilité et immédiateté excessives dans les rapports, cette façon déplorable de *se comprendre tout de suite* qu'il sentait chez Olga, provoquait en lui un sentiment de répulsion. C'était comme s'il s'enfonçait dans un élément trop connu, qui le retenait et l'engloutissait au lieu de lui donner des points d'appui et des énergies pour avancer. Alors qu'il aimait bien que les femmes servent justement à cela.

La psychologie s'aiguise et atteint une subtilité exaspérée — parfois si douloureuse qu'elle paraît imprésentable — quand la famille juive quitte le *shtetl* ou, en tout cas, la province profonde de l'Europe centrale et s'installe dans un appartement bourgeois de la métropole. C'est une époque qui dure environ pendant deux générations, de

celle de Freud à celle de Joseph Roth : une faculté perceptive extrême, téméraire, jamais plus retrouvée.

Kafka en fut imprégné, avec une intolérance mal cachée — jusqu'à en ressentir du dégoût. Quand il écrit : « De la psychologie, pour la dernière fois ! », il voulait peut-être dire qu'il fallait traverser la psychologie pour s'en débarrasser ensuite. Dans ces landes marécageuses, il saura se mouvoir avec une adresse et une agilité animales. Comparables peut-être seulement à celles que montrait, dans ces mêmes années, un autre Juif assimilé : Marcel Proust.

K. n'est pas seulement effronté et fanfaron. Il peut, à l'occasion, devenir mielleux et prêt à gagner les bonnes grâces de l'interlocuteur par n'importe quel moyen. Cela arriva deux fois dans la même nuit. D'abord avec Frieda qui lui reprochait les heures qu'il avait passées avec les barnabassiennes. Puis avec l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs et sa femme, indignés par ses inadmissibles vagabondages nocturnes dans les couloirs sur lesquels donnent les chambres des fonctionnaires.

Avec Frieda, K. veut montrer que, fondamentalement, il partage son horreur pour les barnabassiennes, les deux rejetées avec lesquelles il s'était même trouvé trop *chez lui*. Un sentiment qui lui était inconnu, par ailleurs, au village. K. n'a même pas l'audace de prononcer le nom d'Amalia. Quant à Olga, il s'empresse d'assurer qu'elle n'est pas « séduisante », toujours dans le but de neutraliser la jalousie de Frieda. Et, avec cela, en lui offrant la réplique : « Les garçons d'écurie pensent autrement », quand ils

passent la nuit avec elle « depuis plus de deux ans au moins deux fois par semaine ». Mais K. veut surtout faire comprendre que lui aussi, comme la collectivité du village, condamne la famille : « Je comprends ton aversion pour la famille et je peux la partager. » S'il a eu affaire à eux, c'est uniquement par intérêt, en ce qu'il attendait des informations de Barnabas et comptait utiliser le messager à son avantage. Comme quelqu'un qui dirait qu'il a eu, oui, affaire avec les Juifs, mais seulement par nécessité professionnelle.

Avec l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs et sa femme, K. se excuse de façon non moins douteuse. Il attribue ses erreurs à la fatigue et au fait de « ne pas être encore habitué à l'effort des interrogatoires ». Il oublie de préciser que tant avec Bürgel qu'avec Erlanger il n'a guère prononcé un mot. Il a seulement écouté — ou dormi. Il est donc pour le moins emphatique de dire qu'il a « dû affronter deux interrogatoires d'affilée ». Quant à la distribution des actes, K. nie avoir « été en mesure de voir quoi que ce soit ». Et c'est le contraire qui est vrai. Ce sont des justifications qui peuvent apparaître comme ingénues, mais elles touchent des points sensibles. Et elles se montrent surtout efficaces par leur ton obséquieux. En effet, « le respect avec lequel il parlait des messieurs disposa l'aubergiste en sa faveur ». Rien n'est dit de l'aubergiste. La tromper était plus difficile.

La Fête des Pompiers est célébrée le 3 juillet. C'était l'anniversaire de Kafka. Comme pour Emma Bovary le jour des comices agricoles, de même cette fête marquerait

le sort d'Amalia. Les fêtes flairent le malheur. Elles rassemblent la communion et la blessure, les noces et l'immolation. Elles sont les héritières du sacrifice.

Parée comme une mariée, et accompagnée par les malheureux mots de son père : « Aujourd'hui, souvenez-vous-en, Amalia trouvera un fiancé », avec le collier en grenats de Bohême prêté par Gardena — l'amie de la famille — à Olga, et que celle-ci a passé à sa sœur, avec sa blouse blanche recouverte de dentelles, Amalia s'avance vers la fête. Son regard a toujours quelque chose de « sombre », mais il est surtout souverain, les gens « s'inclinaient presque, sans s'en apercevoir, devant elle ». Déjà alors, au milieu de la foule, « son regard était froid, clair, immobile comme toujours, il n'était pas exactement braqué sur ce qu'elle observait, mais passait à côté — et cela était gênant —, de manière à peine perceptible, mais indubitable ». Et ce n'était certainement pas par timidité ou par « embarras », mais par une vocation qui était en elle déjà avant qu'elle devienne la rejetée du village, un « désir de solitude, supérieur à tout autre sentiment », comme si elle voulait éliminer tout rattachement au monde. Amalia est le seul être qui ne veut tout simplement pas accepter les règles du village et donc du Château. Tandis que K. veut tout d'abord les comprendre — et puis s'en servir pour s'ouvrir la voie.

Ce fut peut-être cela justement qui frappa le fonctionnaire Sortini, « frêle, petit, méditatif », quand il s'appuyait à la voiture des pompiers. Alors il plissa le front à sa manière caractéristique, ce pourquoi « toutes ses rides se gravaient en éventail sur son front vers la racine de son nez ».

Amalia n'était pas sensationnellement belle. Elle avait « l'aspect sans âge des femmes qui ne vieillissent pas, mais qui n'ont jamais vraiment été jeunes ». Ce qu'elle avait d'unique était justement ce regard, qui ne pouvait pas échapper à un fonctionnaire comme Sortini, dès qu'il leva les yeux vers Amalia, car Amalia « était beaucoup plus grande que lui ». Il ne fut pas seulement attiré mais touché aussi par un certain sentiment de danger, comme si pour la première fois il avait effleuré quelque chose de totalement étranger. Cela peut sans doute aider à comprendre pourquoi Sortini, un fonctionnaire si réservé, aura recours à des manières aussi brutales pour inviter Amalia à le rencontrer. Il agissait à la fois comme soupirant et comme gardien des règles du Château. Ce message était un défi qui finit par obliger Amalia à se découvrir.

Dans son récit, sur un ton assuré et catégorique, Olga présente Sortini comme un prévaricateur arrogant. Mais par ailleurs, tout ce que nous savons de lui est sa renommée de fonctionnaire réfléchi et réservé. S'ajoute à cela la violente réaction d'Amalia à un message que seules elle et sa sœur avaient vu. Aussi un doute s'insinue, non sur Amalia, mais sur Sortini. Peut-être leur rapport n'était-il pas si simple et brut qu'il y paraissait. Peut-être Sortini était-il tout d'abord un fonctionnaire qui se distinguait par sa grande faculté de perception, presque malade, qui lui avait permis de reconnaître en Amalia, avec une prévoyance méritoire, et peut-être uniquement grâce à la singularité du regard de celle-ci, la trace d'un refus général, impie, du Château. Et peut-être Amalia elle aussi s'était-

elle aperçue qu'elle avait été démasquée. Son désespoir était peut-être justifié par cela, plus que par un outrage sexuel, qui eût grossièrement contrasté avec les manières et la nature de Sortini. Après tout, nous ne savons pas ce que son message disait. Il disait peut-être à Amalia seulement cela : « Tu es piégée. » C'était peut-être l'annonce d'un chantage ou même une proposition d'omerta. Ou aussi seulement l'avertissement que quelqu'un voyait clair dans son jeu. Cela, certes, Amalia n'aurait jamais pu le dévoiler. Parce que cet avertissement était l'équivalent d'une expulsion de la communauté du village — et repérait dans son apostasie la faute d'Amalia, qui conduirait à la ruine toute sa famille.

Amalia est une Antigone qui n'en appelle pas à la loi naturelle, mais refuse simplement de « se faire initier » à cet amalgame innommable de communauté et de culte qu'est le Château. Elle n'accepte pas les règles bien plus radicalement que cela n'apparaît dans son geste de déchirer la lettre d'un fonctionnaire qui demande de façon brutale, grossière, menaçante de la rencontrer. Le message n'aurait pu être, de toute manière, un scandale inouï, parce que dans le village, comme l'expliquera à K. Olga, la sœur, les rapports entre les femmes et les fonctionnaires avaient une caractéristique singulière : « Nous savons cependant que les femmes ne peuvent s'empêcher d'aimer les fonctionnaires si jamais ceux-ci s'adressent à elles, au contraire, ce sont elles qui aiment les fonctionnaires déjà avant, bien qu'elles veuillent le nier. » Olga, femme avisée et lucide, à qui K. accorde « une pleine confiance », ne

parle jamais de façon approximative. Et elle utilise ici deux fois le verbe « aimer ». Il ne s'agit pas d'affirmer que parfois, par intérêt, les femmes du village cèdent aux puissants fonctionnaires qui leur adressent leurs attentions. Olga affirme que toutes les femmes du village *aiment* les fonctionnaires, avant même que l'un d'eux s'adresse à elles. Le geste d'Amalia est donc quelque chose qui ébranle l'ordre en profondeur, quelque chose qui nie le fondement même de la vie du village : l'attraction irrésistible vers n'importe quelle chose émanant du Château — et en premier lieu ses fonctionnaires.

Avant le geste d'Amalia, sa famille était parmi les plus en vue du village. Son père avait beaucoup de clients qui lui commandaient des bottes. Amalia elle-même cousait des « vêtements très beaux » pour les personnes les plus distinguées. Ils avaient des amis influents et obligeants, comme Gardena. Son père espérait avoir bientôt une promotion dans la Société des Pompiers. Ils vivaient dans une maison bourgeoise. Ce fatal 3 juillet, la Fête des Pompiers aurait dû représenter le sommet d'une lente et sûre ascension sociale. Le bon résultat de la fête aurait pu convaincre les autorités de nommer le père d'Amalia instructeur près des pompiers du Château. Au milieu de tout cela, alors que résonnent encore dans les oreilles les « sons les plus sauvages » des trompettes qui avaient accompagné la fête, Amalia accomplit son geste — et détruit tout. La punition n'est pas nécessaire. Il suffit que le monde se retire de la famille, peu à peu. Toute sève cesse de couler. Ils vont vite se retrouver « assis ensemble avec les fenêtres fermées

dans la grande chaleur de juillet et d'août. Il ne se passait rien. Aucune invitation, aucune nouvelle, aucune visite, rien ».

Il n'y a pas d'image d'humiliation plus déchirante que celle du père d'Amalia qui harcèle les employés de bureau du Château pour qu'ils lui communiquent la faute qu'il a commise et qu'il puisse ainsi tenter d'obtenir ensuite son pardon. Mais personne ne lui répond, parce que le cor-donnier n'a commis aucune faute — il pense alors qu'« on lui cache la faute parce qu'il ne paie pas assez ». Et il ne sait même pas que dans les bureaux du Château « on se laisse corrompre, mais pour des raisons de simplicité afin d'éviter les discours inutiles, et en tout cas, de cette façon, on ne peut aboutir à rien ».

Corrompre pour obtenir la faveur d'être accusé. Seul Block, dans *Le Procès*, arrive à des sommets comparables d'humiliation. Ce qui dans son cas, pourtant, a besoin d'être accompagné de la vexation physique dispensée par Leni, geôlière érotique. Le père d'Amalia se punit tout seul, avec son ressassement étouffé, déchiré.

Entre le geste d'Amalia qui déchire la lettre de Sortini et les tentatives épuisantes du père pour se faire entendre comme postulant, s'étend le répertoire de situations qui accompagnaient la persécution des Juifs en Europe centrale. Ce qui eut lieu par la suite, à l'époque d'Hitler, ce fut tout d'abord la littéralisation de ce processus, que Kraus perçut quand il écrivit que « mettre du sel sur les

plaies ouvertes » avait cessé d'être une métaphore parce que la métaphore était « réabsorbée dans sa réalité ». À présent, la parole incisait directement la chair, comme la machine de *La Colonie pénitentiaire*.

L'histoire de la famille de Barnabas fait comprendre ce qui arrive si quelqu'un se soustrait au jeu des coutumes et des préceptes passés sous silence. La condamnation est archaïque et féroce : elle frappe non seulement celui qui a agi, mais tous ses consanguins. Le Château ne requiert pas d'actes spécifiques de dévotion. Mais il présuppose un assentiment inaltérable à son ordre. Et il se venge comme la nature, si l'une de ses équations est mise en doute.

À part son regard, Amalia a une autre particularité, que K. remarque tout de suite — et qui l'alarme : elle est à tel point « souveraine que non seulement elle s'approprie tout ce qui est dit en sa présence, mais que aussi spontanément on lui accorde tout ». C'est comme si Amalia savait s'emparer des mots dits par l'autre et les retourner jusqu'à en arriver à une signification supplémentaire, la seule qui importe. Celui qui a dit ces mots les entendait ainsi, mais n'osait pas s'en rendre compte. C'est pourquoi parler avec Amalia implique qu'on lui cède sa propre pensée cachée.

Dans les brefs échanges de répliques avec K., cela arrive deux fois. K. lui dit, en donnant à ses paroles la signification la plus ordinaire : « Peut-être n'es-tu pas initiée aux affaires de Barnabas, alors tout va bien et je laisse

tomber cela, mais peut-être es-tu initiée — et c'est plutôt mon impression — et alors c'est une sale affaire, parce que cela signifierait que ton frère me trompe. » K. semble se concentrer seulement sur ses distinctions captieuses et insinuanes. Mais pour Amalia, c'est comme si K. n'avait dit qu'un seul mot : « initiée ». Et c'est ainsi que répond Amalia : « Rassure-toi, je ne suis pas initiée, rien ne pourrait me résoudre à me faire initier, rien ne pourrait me résoudre, pas même par égard pour toi, pour qui pourtant je ferais beaucoup de choses, parce que, comme tu l'as dit, nous sommes de braves gens. » Par ces mots, Amalia fait allusion pour K. à son secret : elle ne veut pas être initiée, à aucun prix. Elle est l'unique être du village qui ne veut pas savoir ce que même K. désire ardemment savoir. Et cela parce que, peut-on supposer, elle le sait déjà — et ne veut pas l'accepter. Il y a en elle comme un roc, quelque chose de réfractaire à ce qui émane du Château, à son pouvoir engluant. Ce que pense Amalia est peut-être une erreur, elle est pourtant la seule personne capable, parmi toutes celles que rencontre K., de rester « face à face avec la vérité ». Des événements horribles qui, à cause d'elle, frappent sa famille, elle voit certainement les raisons en transparence. Et il est facile de l'imaginer tandis qu'elle « se tenait tranquille dans le fond et contemplait la dévastation ».

Le deuxième cas est moins évident. K. vient de dire : « “Vous êtes” — K. cherchait le mot juste, il ne le trouva pas tout de suite et se contenta d'un mot plus vague — “peut-être les plus braves gens (*gutmütig*) parmi tous ceux

du village que j'ai connus jusque-là". » Dans sa tentative maladroite de garder ses distances, K. a choisi le mot le plus erroné. Surtout en ce qui concerne Amalia. Comme Olga le lui fait remarquer quelques instants après, « Amalia peut être beaucoup de choses, mais elle n'est certainement pas une brave personne ». Amalia elle-même s'est bien gardée de le préciser. Au contraire, elle a tout de suite soumis le mot utilisé par K. à son traitement d'appropriation, en feignant de l'accepter (« parce que, comme tu l'as dit, nous sommes de braves gens »). Nous assistons ici à un *marivaudage* supérieur et sévère. D'abord Amalia utilise le mot erroné, que K. a choisi, comme prétexte pour lui dire qu'elle ferait « beaucoup de choses » pour lui. Et cela, pour un être comme Amalia, qui ne dit pas de mots en vain, c'est comme si elle admettait son exaltation amoureuse. En même temps, avec son éternelle ironie, Amalia fait comprendre à K. que son strident « bonnes gens » devrait être remplacé par un autre adjectif. Peut-être *bon*, un terme qui ne semble pas être utilisé fréquemment au village.

Les échanges de paroles entre Amalia et K. sont dépouillés, ils touchent tout de suite le fond de tout — et ils s'arrêtent là. Celle qui parle continuellement, au contraire, c'est Olga. À certains moments, on a l'impression qu'elle pourrait poursuivre sans fin. Mais Amalia, tout à coup, entre et l'interrompt : « On raconte des histoires du Château ? Vous êtes encore assis ensemble ? Et toi qui voulais prendre congé immédiatement, K., et il est presque dix heures. Alors, ces histoires te préoccupent ? Ici il y a des

gens qui se repaissent de ces histoires, ils s'assoient ensemble, comme vous maintenant, et ils se tourmentent tour à tour, mais tu ne me sembles pas faire partie de ces gens. » Chaque parole d'Amalia est chargée de signification, mais — comme Olga l'expliquera plus tard — « il n'est pas facile de la comprendre avec précision, parce que souvent on ne sait pas si elle parle ironiquement ou sérieusement, la plupart du temps elle est sérieuse, mais cela sonne comme si elle était ironique ». C'est ainsi avec K. L'ironie va avec la dernière, très sérieuse, presque désespérée tentative d'arracher K. à ce qu'Amalia définit comme l'« influence du Château ». Mais K. ne la suit pas, et même il l'attaque avec des mots durs à l'égard d'Amalia : « Et pourtant je fais bien partie de ces gens-là, tandis que ceux qui ne se soucient pas de ces histoires et laissent les autres s'en soucier ne font pas sur moi une grande impression. » Des mots bien calculés, dits pour blesser. Mais Amalia a des réflexes rapides et répond avec un apologue dans lequel, s'il le voulait, K. pourrait reconnaître sa propre histoire, vue en transparence et dessinée avec le sarcasme le plus cruel et le plus éclairé. C'est ainsi qu'Amalia dit : « J'ai autrefois entendu parler d'un jeune homme qui nuit et jour se consacrait à penser au Château, négligeait tout le reste, on craignait qu'il ne perde la raison parce que de tout son esprit il se trouvait là-haut au Château, mais finalement on sut qu'il ne visait pas vraiment le Château, mais seulement la fille d'une femme qui lavait les sols dans les bureaux, ensuite, quoi qu'il en soit, il réussit à l'obtenir et tout reprit sa place. » Ces mots étaient chiffrés : seul K. pouvait savoir combien ils étaient précis — et combien ils étaient méprisants.

La dernière scène achevée du *Château* inachevé se déroule entre K. et l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs, dans le bureau contigu au débit. L'aubergiste est irritée par l'impertinence de K., qui a osé faire, quelques heures plus tôt, une observation sur ses vêtements. Et elle le lui rappelle. K. fait semblant de ne pas s'en souvenir. Et pourtant il avait dit une phrase indéniablement effrontée : « Ce n'est pas toi que je regarde, mais ta robe. » Le dialogue devient brûlant, avec K. sur la défensive et l'aubergiste à l'attaque. Mais qu'ont-elles à faire les robes de l'aubergiste avec l'histoire compliquée et ramifiée de l'arpenteur K., désormais réduit au rang d'homme de service ? Nous ne le savons pas et cela ne nous est pas dit. Et pourtant, comme dans d'autres épisodes, nous sentons flotter dans ce dialogue quelque chose qui pourrait avoir une importance vitale — et qui continue à nous échapper. Cette incertitude du lecteur est partagée par K., qui n'a qu'une seule conviction et ose la déclarer à l'aubergiste : « Tu n'es pas seulement hôtelière, comme tu le prétends. » Et peu après, il confirme : « Tu n'es pas seulement hôtelière, tu vises quelque chose d'autre. » Mais quel pouvoir masqué peut représenter l'aubergiste ? Et pourquoi masqué ? Et jusqu'à quelle hauteur peut s'élever ce pouvoir ?

Mais tout cela resterait vain et abstrait, s'il n'y avait pas les vêtements de l'aubergiste. Mis au pied du mur comme un enfant pris en flagrant délit, K. les définit ainsi : « D'un bon tissu, coûteux, mais démodés, surchargés, souvent retouchés, usés. » En outre, dit-il à l'aubergiste, « ils ne sont pas adaptés à ton âge ni à ta silhouette, ni à ta posi-

tion ». L'homme de service est insolent. Et pourtant, encore une fois, perspicace.

Quand l'aubergiste et sa femme, la nuit précédente, avaient accouru en reprochant à K. d'être resté dans le couloir pendant la distribution des actes, K. avait tout de suite remarqué que l'aubergiste était habillée de façon étrange, avec une « robe sombre, à la jupe large, bruissant comme de la soie, mal boutonnée et lacée ». Et il s'était demandé : « D'où a-t-elle bien pu la sortir, dans la hâte ? » Maintenant l'aubergiste le lui révèle. Précisément là, dans le bureau, près du coffre en fer, elle fait glisser les portes d'une armoire vaste et profonde. Comme un satrape, elle dévoile ses trésors : d'innombrables robes, toujours dans les plus diverses gradations de foncé, serrées l'une contre l'autre. Et elle ajoute : « Au-dessus, j'ai deux autres armoires pleines, deux armoires, chacune presque aussi grande que celle-ci. » Après cette révélation, le dialogue devient serré. K. ose dire : « Je m'attendais à quelque chose de pareil, je l'avais dit que tu n'es pas seulement hôtelière, tu vises quelque chose d'autre. » Et l'aubergiste ose répondre : « Je ne vise pas à autre chose qu'à bien m'habiller. » Ici l'expression « bien s'habiller » semble entrer dans le langage figuré des *arcana imperii*. Il se peut qu'à Syracuse, Platon et le tyran Denys aient échangé des mots semblables. Chaque réplique aurait pu être dite par l'un ou par l'autre. Et peut-être Platon s'entendit dire un jour ce que tout de suite après l'aubergiste dit à K. : « Tu es un fou ou un enfant, ou bien un homme très méchant et dangereux. Allez, maintenant va-t'en ! »

Le rôle d'aubergiste — qu'il s'agisse de Gardena, à la tête de l'Auberge du Pont, plus modeste, ou de l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs — suppose un rapport occulte avec le Château. Et K. se sent tout de suite attiré par cela. Aussi Pepi, perspicace, aurait insinué que K. était intéressé par Gardena, plus que par Frieda, si bien que « quand on parle de Frieda, on parle en réalité de l'aubergiste, dont Frieda est une créature ». Gardena est la première hiérodoule du culte de Klamm. Frieda aspire à être une première hiérodoule, prête à abjurer. Les robes que l'aubergiste garde enfermées dans sa grande armoire sont les parements templiers. Comme Io connut de courtes visites de Zeus et une longue vie d'errance, de souvenir et de désespoir, de même Gardena survit en contemplant les minuscules reliques qu'elle a réussi à soustraire à Klamm. Mais sa dévotion est accrue par l'absence de l'aimé. Elle est à présent la gardienne de l'espace inviolable qui entoure Klamm, où qu'il aille. C'est pour cela que l'aubergiste est la plus tenace et la plus « puissante ennemie » de K. Elle l'a tout de suite repéré, de même que les hauts fonctionnaires de l'Ochrana savaient reconnaître le jeune terroriste dans une masse informe d'étudiants.

Massive, solennelle, la seule qui porte de la *gravitas* dans l'air dense de la taverne où elle règne, Gardena est l'héritière des innombrables générations de ceux qui, même avant d'être des dévots du *brahman* ou de Yahvé, l'étaient de certains brahmanes aux regards acérés ou des fils d'Aaron qui se souciaient surtout de garder séparés le plus

possible le lieu et la liturgie de l'autorité de l'étendue houleuse, informe, impure qu'était le reste du monde. Pour elle, K. est le grain de sable dans l'engrenage. Sa grande adversaire implacable, Gardena, s'oppose à lui plus que tout autre — et plus que tout autre elle le comprend. Ou, du moins, elle comprend le danger qu'il représente.

La femme de l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs est profondément semblable à Gardena, mais à un niveau plus élevé de formalité : c'est une dévote de la fonction et elle ne considère pas que celle-ci, par nature, est au service de quelque chose. Au contraire, la fonction est la finalité vers laquelle converge le reste. Dans son langage, on dirait que tout est au service de Klamm. C'est pour cette raison que Klamm doit être protégé. Les vrais fonctionnaires sont ceux qui protègent les fonctionnaires. Telle est l'aubergiste.

Le séjour de K. au village prend appui sur deux piliers : les dialogues avec les deux aubergistes. L'une et l'autre l'instruisent, l'admonestent et le contrôlent. Gardena, de l'Auberge du Pont, de par son statut inférieur, est plus exposée au contact des gens ordinaires du village. Elle est aussi plus vulnérable et pathétique. L'autre, l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs, s'occupe étroitement du culte et du service des fonctionnaires. Par rapport à Gardena, elle est plus sévère et plus cruelle. Mais elles partagent le même savoir. On pourrait dire de toutes les deux ce que K., à un moment donné, pense de Gardena : « Une nature intrigante qui agit en apparence, comme le vent, sans aucun sens, en suivant des ordres lointains, étrangers, qu'on ne réussissait jamais à pénétrer. »

Le cercle supérieur, auquel K. voudrait accéder, où il voudrait même s'installer, puisqu'il est « venu pour rester », n'est certainement pas le lieu du bien, comme le veulent les interprètes bienveillants, ni même le lieu du mal, comme le veulent les interprètes malveillants, mais le lieu où le bien et le mal se composent dans des formes qui ne sont pas reconnaissables ni discernables pour celui qui les aurait rencontrées seulement dans d'autres cercles. Un Chinois ancien n'en serait pas surpris : il dirait que ce sont les deux éléments liés dans le Lieu saint. Mais qui, désormais, sait raisonner comme un Chinois ancien ? L'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs est la seule personne capable d'adorer et de vénérer le Lieu saint *en tant que tel*, sans demander d'autres explications. Tous les autres, non seulement l'étranger K., mais les habitants du village, semblent avoir des souvenirs partagés entre les bienfaits et les méfaits qu'ils ont subis. Ils ne sont d'accord que sur un point : ils préféreraient se taire, comme les rescapés d'une patrouille qui a échappé à une embuscade. Ils n'ont pas envie de parler et, sans y faire attention, ils passent leurs doigts sur leurs cicatrices.

L'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs est la véritable gardienne de l'orthodoxie. Pour elle, les distances entre les parties — c'est-à-dire entre tous — et le Château ne sont jamais suffisantes. Son argument est tout d'abord esthétique — et dépend de sa « maladive aspiration à la finesse ». Il n'est simplement pas beau que les parties se

pressent dans les mêmes espaces où circulent les fonctionnaires. « “S’il faut qu’il en soit ainsi et qu’ils doivent vraiment venir”, avait-elle l’habitude de dire, “au moins, pour l’amour du ciel, qu’ils se mettent en file”. » Pour elle la partie, qui que ce fût et quoi qu’elle eût voulu traiter, n’était qu’une variante, à peine plus convenable, du postulant. En substance, tous des êtres misérables, incapables de subsister par leurs propres forces. Des entraves plus ou moins importunes au fonctionnement du Château. Aussi avait-elle peu à peu refoulé les parties : d’abord dans un couloir, puis sur l’escalier, puis sur le palier, puis dans le débit — et à la fin, dans la rue. « Mais même cela ne lui suffisait pas. Elle trouvait insupportable d’“être assiégée” continuellement, ainsi s’exprimait-elle, dans sa maison. » Comme tout aurait pu être beau, si simplement il n’y avait pas eu cette circulation des parties... Au fond, ce à quoi elles pouvaient bien servir lui échappait. « À faire sale devant les escaliers », lui avait dit une fois un fonctionnaire, sur un ton irrité. Mais l’aubergiste s’était bien gardée de se demander si ce sarcasme ne s’adressait pas par hasard à la question qui était venue d’elle. Et même, « elle citait volontiers habituellement cette phrase ». À présent, sa dernière idée était de faire construire un bâtiment exprès pour les parties en attente, en face de l’Hôtel des Messieurs. Et on en parlait beaucoup... Cependant, le projet n’était qu’un repli. La solution parfaite eût été qu’il ne fût même pas accordé aux parties de mettre le pied dans l’Hôtel des Messieurs. Mais les fonctionnaires eux-mêmes, malheureusement, s’y étaient opposés.

Les messieurs du Château — ou du moins ces fonctionnaires qu'on peut voir parfois au village — ont tendance à se comporter comme des artistes ou comme des excentriques plus qu'en employés d'une grande administration. Ils se considèrent toujours de passage. Quelque chose les presse qui les fait apparaître comme plongés dans d'autres pensées par rapport à ce qu'ils ont en face d'eux. Même au niveau le plus bas, celui des secrétaires, ils sont facilement irritables parce qu'ils mènent « une vie inquiète, qui ne convient pas à tous ». Mais s'il est bien vrai que « les nerfs souffrent en pratiquant le métier », pour aucune raison ils ne seraient disposés à l'abandonner, parce qu'« ils ne pourraient plus se passer de ce genre de travail ». Tout autre travail leur « apparaîtrait comme insipide ». Comme tous les artistes, ils ne connaissent pas de « différence entre temps ordinaire et temps de travail ». Même quand ils dorment, ils gardent un carnet sous leurs couvertures. Ils traitent des questions de leur métier assis au débit ou dans leur lit, en faisant comprendre que ce sont là les meilleurs moments, ceux qui conviennent le mieux pour les affronter. Parfois ils s'en occupent tout de suite avant de s'endormir, comme s'ils ne pouvaient pas s'en détacher et qu'ils voulaient les introduire même dans leur sommeil. Certains — comme Bürgel — avouent qu'ils passent directement des conversations de bureau au sommeil et vice versa. Ils sont peu enclins à se déplacer « avec tous leurs écrits », comme si un sillage tourbillonnant de mots s'était agglutiné et faisait désormais partie de leur corps. On dirait qu'il s'accomplit en eux un travail incessant et obscur. Celui-ci devait les épuiser, et ils avaient parfois recours — pour se distraire, pour détourner leurs énergies, pour exer-

cer leurs membres et surtout « pour se remettre de l'effort intellectuel continu » — à des travaux occasionnels de « menuiserie, mécanique de précision et autre chose de ce genre ». En cela, ils sont très semblables à Kafka, qui aurait plusieurs fois essayé de se consacrer à la menuiserie et au jardinage pour échapper au caractère obsédant de ses pensées. Certes, les personnages du Château sont plus persévérants, parce que, même la nuit, dans leurs chambres sans fenêtres à l'Hôtel des Messieurs, ils font entendre les coups de leurs marteaux.

L'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs, qui connaissait bien les fonctionnaires du Château, s'inclina devant leur volonté et fut capable d'en apprécier les motifs, quand on lui fit savoir qu'on n'accepterait pas la proposition de transférer les entretiens et les interrogatoires des parties dans un nouveau bâtiment, bien que séparé de quelques mètres de l'Hôtel des Messieurs et conçu justement pour éviter que les parties mettent les pieds dans l'Hôtel des Messieurs. Toute déviation était un dérangement, tout changement une atteinte à la séquence délicate de leurs actes.

Comme deux chefs de services secrets opposés, K. et l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs peuvent tout faire, sauf croire l'un en l'autre. Le jeu est chiffré des deux côtés. Pour elle, K. n'est pas un arpenteur ni même un apprenti arpenteur (activité d'ailleurs qu'elle ignore et qui « la faisait bâiller »). Pour K., elle n'est pas « seulement aubergiste ». Ses vêtements suffiraient à le prouver : mal adaptés à son métier, parsemés « de ruches et de plis », aussi sur-

chargés que les vêtements d'un dignitaire byzantin. Si les deux adversaires principaux ne sont pas ce qu'ils disent être — en même temps qu'ils ne peuvent pas dire ce qu'est l'autre (« Qu'est-ce que tu es vraiment ? » demande l'aubergiste à K.) —, le doute plane sur tout. Le village aussi pourrait être une improvisation à la Potemkine. Le Château aussi.

On pourrait certes être tenté de considérer les vicissitudes de K. comme une séquence tourmentée et inefficace de tentatives pour se faire valoir de la part d'un aspirant arpenteur qui finit par être homme de peine de l'école. Donc, en définitive, comme une série d'événements sans beaucoup d'importance. Mais l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs, qui connaît le monde, pense différemment. Pour elle, qui a pourtant « eu affaire à des gens récalcitrants de différents genres », K. est l'exemple le plus grave qu'elle ait rencontré. Avec son comportement irresponsable et irrespectueux, qui l'a fait « trembler d'indignation », K. a réussi à faire arriver « ce qui jamais auparavant n'était arrivé ». Si le danger que K. introduit est si redoutable, si les messieurs en sont réduits à désirer être « enfin délivrés de K. », cela implique que ce qui s'est passé précédemment autour de lui — les misérables querelles, les équivoques dérisoires, les longues conversations tortueuses — a dû toucher de quelque manière obscure les points névralgiques dont dépend l'admirable organisation du Château, « sans lacunes », comme Hilbert aurait voulu que fût l'axiomatisation des mathématiques. K. « devra certainement répondre » de tout cela, ce que l'aubergiste

et sa femme ne manquent pas de préciser, en véritables autorités de police. Et la punition pourrait bien être la simple prolongation de sa vie tourmentée au village. Mais reste le fait, on ne peut plus préoccupant, qu'en parcourant les uns après les autres les événements qui sont arrivés à K. d'autres auront l'occasion de découvrir différents points délicats et secrets du Château. Et peut-être de faire arriver à nouveau « ce qui jamais auparavant n'était arrivé ».

Une partie, une grande partie de ce qui est, ne doit pas être accessible à la connaissance. Que cela arrive parce que la connaissance produirait des dommages ou seulement parce qu'elle serait, au-delà d'un certain point, inopportune, ce n'est pas clair. En tout cas, la connaissance est la première ennemie : c'est le présupposé de l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs et tel est le sanctuaire qu'elle veut protéger. Pour elle, K. est l'intrus, celui qui — par inconscience, curiosité, intérêt personnel, arrogance, défi — veut accéder à tout. C'est pourquoi il devra être exclu de tout. Dans l'affrontement entre l'aubergiste et K. chaque mot a une résonance double. Dès le début, avec la complicité des monomaniaques, ils ne traitent qu'une seule question — et ils en sont conscients. Mais ils en traitent en parlant sans cesse d'autre chose. Même de vêtements.

V

PUISSANCES

D'une certaine manière, j'ai le privilège de voir les fantômes de la nuit non seulement dans l'état désarmé et d'abandon bienheureux du sommeil, mais en même temps en les rencontrant dans la réalité, quand j'ai toute la force de la veille et une tranquille capacité de juger.

Le Terrier

Dans le même cahier in-octavo, et à distance de quelques lignes, Kafka a noté, sans titre, deux apologues qui ont comme protagonistes respectivement Sancho Pança et Ulysse. De onze lignes le premier et d'environ cinquante le second, ils constituent le plus haut geste d'hommage de Kafka à la littérature occidentale et, en même temps, à l'habileté occidentale dans l'art de survivre. Comme toujours pour les cas essentiels, ce sont des histoires qui ont affaire aux démons.

Sancho Pança et Ulysse ont ceci de commun : tous les deux se sauvèrent en utilisant des « moyens inadéquats, voire puérils ». Don Quichotte, au contraire, s'est perdu. Mais nous découvrirons, à travers l'histoire racontée par Kafka, que don Quichotte n'était qu'un fantoche. Ce n'est pas lui qui, pendant des années, a lu des romans de chevalerie et s'est enthousiasmé de ses chimères. Ce fut Sancho Pança. Lequel comprit vite que ces histoires, avec tous les démons qu'elles éveillaient, allaient le tuer en peu de temps. Il imagina alors la figure de don Quichotte. C'est ainsi qu'il voulut appeler le « démon » qui l'habitait. Et il décida d'« éloigner de lui » son déchaînement pernicieux.

Une fois qu'il trouverait un nom et qu'il deviendrait un personnage, on pourrait l'observer à une certaine distance et non seulement le subir. Et surtout, on pourrait penser aussi à autre chose. Sancho Pança savait très bien que rien n'était aussi passionnant dans la vie que le rapport avec les démons. Celui-ci, pourtant, amenait vite à accomplir « les actes les plus fous », comme on pourrait le constater un jour avec don Quichotte. Il valait mieux alors, pour Sancho Pança, dévier sur un autre être l'action des démons. Il pourrait ensuite reprendre sa propre vie d'un intérêt modeste, sans pour autant renoncer à suivre don Quichotte dans ses expéditions, et d'abord par un certain « sentiment de responsabilité », puisque, au fond, le chevalier était sa créature. Mais aussi parce que don Quichotte avait sans cesse affaire aux démons. Et Sancho Pança reconnut tout de suite que cette situation lui offrirait « un divertissement grand et utile ». C'est ainsi que Sancho Pança survécut et, entre autres choses, nous raconta l'histoire de don Quichotte.

En des temps plus anciens, quand on pouvait encore paraître beau et audacieux, et qu'on n'était pas obligé de prendre un aspect gauche et négligé, Ulysse avait été un précurseur de Sancho Pança. En ce temps-là, l'idée que la vie était tout d'abord l'attente d'être possédé par d'autres voix, qui imposaient tous les bonheurs et tous les deuils, appartenait au savoir de tous — et non seulement de ceux, peu nombreux, qui se retiraient dans la solitude pour lire des romans d'aventures et rêvasser dessus. On transmettait cette autre idée que les plus irrésistibles parmi ces voix, au point qu'elles pouvaient offrir le bonheur suprême, et tout de suite après la perte suprême, étaient

celles des Sirènes. Tout le monde savait que vivre signifiait être exposé — un jour — au chant des Sirènes. Les hommes essayèrent les artifices les plus divers pour tenter de passer devant les Sirènes et survivre. Certains y parvinrent. Ils défilèrent à proximité des rochers des Sirènes et les virent passer devant leurs yeux. Dans l'air, un silence parfait. Ils pensèrent alors que le chant des Sirènes n'était qu'une superstition. Mais cette découverte provoqua chez eux une telle « outrecuidance » qu'ils commirent tout de suite quelque action inconsidérée et moururent. Ainsi personne ne sut jamais que le chant des Sirènes n'existait simplement pas et l'humanité persévéra dans la croyance erronée que ce chant tuait.

Apparut alors Ulysse. L'expérience accumulée par les hommes avec les Sirènes était telle que personne n'essayait plus d'utiliser certains expédients comme celui de se remplir les oreilles de cire et de se lier au mât du bateau. Mais Ulysse n'eut confiance que dans ces « petits expédients ». (Et là, la version de Kafka s'écarte de celle d'Homère, selon laquelle Ulysse fut le seul de son équipage à *ne pas* se mettre de la cire dans les oreilles.) Quand son bateau passa devant elles, les Sirènes — bien conscientes d'avoir affaire à un adversaire très dur — eurent recours à l'arme qui était « encore plus terrible que leur chant, c'est-à-dire leur silence ». Ainsi Ulysse passa-t-il indemne devant elles, en pensant que le chant des Sirènes n'avait pas pénétré au-delà de la cire dans ses oreilles. L'arme du silence ne put ainsi agir, parce que Ulysse était convaincu que les Sirènes avaient chanté. Il se souvenait du halètement de leurs poitrines, « leurs yeux pleins de larmes, la bouche à moitié ouverte », comme si ces gestes étaient les acces-

soires de ces « airs qui, sans être entendus, résonnaient autour de lui ». Si les Sirènes le laissèrent passer sain et sauf, ce fut probablement par admiration envers celui qui avait résisté à leur silence en restant lié à un mât avec de la cire dans les oreilles. Une image puérile, certes, et peut-être ridicule. Et pourtant Ulysse était le seul qui, après avoir passé devant les Sirènes, n'avait pas commencé à s'agiter en prétendant avoir acquis des pouvoirs que personne ne pourrait désormais vaincre. Et en outre : parmi tous ceux qui passèrent devant les Sirènes sans mourir, Ulysse avait aussi été le seul à ne pas mettre en doute la puissance de leur chant. Il se peut que les Sirènes aient considéré avec bienveillance cet hommage. Il y a ensuite une dernière hypothèse, la plus téméraire et apparemment blasphématoire, alors qu'elle est en vérité la plus dévote, selon laquelle Ulysse « en réalité s'était aperçu que les Sirènes se taisaient et leur a opposé, à elles et aux dieux, cette version fictive, relatée plus haut, seulement, pour ainsi dire, comme un bouclier protecteur ». Si c'est cela qui est arrivé, il n'y avait pas de divergence avec la version précédente : Ulysse était à tel point complice des dieux et des Sirènes que leur bienveillance semblerait sous-entendue. Et même : Ulysse aurait collaboré avec eux pour élaborer la légende du chant des Sirènes, la suprême métamorphose de ce chant.

Don Quichotte n'est qu'un fantoche, chargé de subir les fantômes de Sancho Pança, qui s'acharnent sur lui et le secouent. Sancho Pança est assis en silence et réfléchit. Il regarde avec affection cette créature convulsée et fébrile

qu'il a jetée dans le monde et dans la littérature simplement pour pouvoir lui-même — Sancho Pança — se retirer et respirer. Don Quichotte peut parler impunément de théologie — ou de chevalerie — et s'en faire consumer. Sancho Pança se tait et l'observe. « Par ailleurs il ne s'en est jamais fait gloire. » Selon certains, il n'en a fait qu'un roman.

En juin 1913, Kafka nota dans les *Journaux* : « Le monde immense que j'ai dans la tête. Mais comment me délivrer et le délivrer sans déchirer. Et mille fois plutôt déchirer que le retenir ou l'ensevelir en moi. C'est pour cela que je suis ici, c'est tout à fait clair pour moi. » Déchirer, mais quoi ? La tête ou les fantômes ? Ou l'une et les autres ? Il fallait agir avec sagesse, pour que les fantômes, s'arrachant de la tête, ne la blessent pas — ou restent défigurés. En tout cas, la délivrance était toujours double : des fantômes et par les fantômes. C'est pourquoi Sancho Pança avait inventé don Quichotte.

Pour Kafka, comme pour Sancho Pança, le rapport avec les puissances est tellement enraciné dans la physiologie, et déjà perceptible dans le souffle, que la première pensée, et même la plus irréfléchie, est celle de s'en délivrer. Mais Kafka sait qu'une délivrance de ce genre serait illusoire.

La réalisation la plus haute consiste dans le fait d'établir une certaine distance. S'asseoir à une table et observer les puissances, comme les apparitions dans le délire sans frein

de don Quichotte. Avec soulagement, et aussi avec une participation. En les suivant pendant qu'elles se transforment, mais toujours en restant de côté, comme une figurante. On ne peut pas demander plus. Là est la sagesse suprême. Sancho Pança est le seul être que Kafka a défini comme « un homme libre ».

Il y a un point où les puissances sont happées dans le même puits. La table de Kafka se trouvait le plus près possible de ce point. C'est pour cela, comme il l'écrira un jour à Oskar Baum, que « le déplacement d'une table dans ma chambre » lui apparaissait non moins terrible que la perspective d'un voyage à Georgental. Il précisait ensuite les raisons pour lesquelles ce voyage lui faisait si peur : « En dernière ou avant-dernière analyse ce n'est qu'une peur de la mort. En partie aussi la peur d'attirer sur moi l'attention des dieux ; si je continue à vivre ici, dans ma chambre, si chaque jour passe régulièrement comme le précédent, il est évident que quelqu'un devrait s'occuper de moi, mais la chose est déjà engagée, la main des dieux ne tient que machinalement les guides, c'est si beau, si beau de ne pas être remarqué, s'il y avait une fée près de mon berceau, ce devait être la fée "Pension". »

Kafka recommence à parler de la « peur d'attirer l'attention des dieux » dans une lettre du jour suivant à Brod. Mais cette fois l'expression est l'accord de départ pour une *Leçon de Ténèbres* sur l'écriture. Ce qui suit est ce qu'il y a de plus proche d'une démonologie de l'écriture qui nous soit parvenu. Même si l'écrivain restreint son champ visuel à une pièce, et, à l'intérieur de celle-ci, à un

bureau, sa condition n'est pas pour autant sûre. Ce qui lui manque c'est le sol, « fragile ou même inexistant » sous ses pieds. Et ce sol recouvre « des ténèbres d'où la puissance obscure sort à son gré et sans se soucier de mon bégaïement détruit ma vie ». En quoi consiste alors le fait d'écrire ? « Écrire est une douce et admirable récompense, mais pour quoi ? Cette nuit il était clair pour moi, avec la netteté d'une démonstration pour les enfants, que c'est la récompense pour avoir servi le diable. Cette descente vers les puissances obscures, ce déchaînement d'esprits qui sont naturellement liés, étreintes louches et tout le reste qui peut arriver là en bas, et dont on ne sait ensuite plus rien quand on se trouve en haut et qu'on écrit des histoires à la lumière du soleil. Il existe peut-être une autre écriture, je ne connais que celle-là, la nuit, quand la peur m'empêche de dormir, je ne connais que celle-là. Et son élément diabolique m'apparaît très clairement. C'est la vanité et l'avidité de plaisirs, qui voltige continuellement autour de notre figure ou même autour d'une figure étrangère — alors le mouvement se multiplie, devient un système solaire de la vanité — et en jouit. Ce que l'homme ingénu parfois désire : "Je voudrais mourir et voir comment on me pleure", cela est continuellement mis en œuvre par un écrivain de ce genre, il meurt (ou ne vit pas) et pleure sur lui-même continuellement. De là vient sa peur terrible de la mort, qui ne doit pas forcément se manifester comme peur de la mort, mais peut aussi apparaître comme peur du changement, peur de Georgental. » Le tourbillon est impétueux et violent. Mais la partie la plus ardue et ésotérique n'est pas celle qui concerne la « descente vers les puissances obscures », dans laquelle semblent converger la

plus haute tradition romantique et l'esprit distillé de la décadence. La partie plusieurs fois chiffrée, et inattendue, est celle où Kafka parle de « vanité et avidité de plaisirs » qui appartiennent à une certaine pratique de l'écriture, la seule qu'il déclare connaître. De quels plaisirs, de quelle vanité parle-t-on ? Et quelle est la « puissance obscure » qui investit la vie de celui qui écrit pour la détruire ? Kafka l'indique peu après dans la même lettre : « Je suis assis là dans la position confortable de l'écrivain, prêt pour tout ce qui est beau, et je dois observer sans intervenir — car, que puis-je faire d'autre sinon écrire ? — comment mon Moi réel, qui est pauvre, désarmé (l'existence de l'écrivain est un argument contre l'âme, car l'âme a manifestement abandonné le Moi réel, mais elle est devenue seulement écrivain, elle n'a pas réussi à aller au-delà ; la séparation du Moi pourrait-elle à ce point affaiblir l'âme ?), pour un prétexte quelconque, pour un petit voyage à Georgental est aiguillonné, battu et presque broyé par le diable. » Ces lignes doivent être rapprochées de certaines confessions chamanistes. Alors, les mots qui semblaient obscurs et hérissés deviennent d'une clarté déchirante. Ce corps abandonné, ce cadavre vivant, ce « cadavre depuis toujours », dont l'écrivain est prêt à observer la « singulière sépulture », est le corps du chaman inanimé et immobile alors que son esprit voyage au loin, parmi les branches de l'arbre du monde, en compagnie d'animaux et d'autres assistants surnaturels. Mais il n'y a pas lieu de trop se complaire à ce voyage (comme le voudrait peut-être la « vanité ») : en se scindant du « Moi réel », l'âme finit par s'affaiblir et elle est seulement capable de devenir « écrivain, elle n'a pas réussi à aller au-delà » (acmé du sar-

casme). Aussi son activité sera tout d'abord celle de « jouir avec tous les sens ou, ce qui revient au même, vouloir raconter » ce qui a lieu avec le « vieux cadavre » de l'écrivain. Mais cela ne peut arriver que dans un état de « plein oubli de soi — non la vigilance, mais l'oubli de soi est le premier présupposé du fait d'être écrivain ». Par deux fois, dans cette incise et dans la parenthèse sur l'âme et la scission du « Moi réel », Kafka est allé très loin dans la description de la *prima materia* de la littérature. C'est son Kamtchatka. Pour ceux qui voudraient le suivre il a laissé, à la fin de la lettre, la définition la plus concise de cette sorte d'écrivain qu'il se sentait être : « La définition de l'écrivain, d'un écrivain de ce genre, et l'explication des effets qu'il suscite, si jamais il y a ces effets : il est le bouc émissaire de l'humanité, il permet aux hommes de jouir d'un péché sans faute, presque sans faute. » Ironie douloureuse et abyssale de ce « presque sans faute » : allusion à l'innocence illusoire du plaisir qui lie tout lecteur à la littérature.

Il y avait un graphologue à Sylt, dans la pension où Felice passait ses vacances. Felice lui demanda d'examiner l'écriture de Kafka, auquel elle communiqua ensuite l'analyse. Qui parut à Kafka fausse et plutôt ridicule. Mais « l'affirmation la plus fausse parmi toutes les faussetés » était celle-ci : selon le graphologue, le sujet montrait des « intérêts artistiques ». Non, cela était une offense. Kafka répliqua d'une phrase sèche : « Je n'ai pas d'intérêts littéraires, mais je suis fait de littérature, je ne suis autre et je ne peux être autre. »

Quelques jours après, et toujours en tentant d'expliquer à Felice pourquoi il pensait ne pas être adapté à la vie commune, Kafka se décrivit comme un être qui « est enchaîné avec des chaînes invisibles à une littérature invisible et qui crie si quelqu'un s'approche, parce qu'il pense qu'il touche ces chaînes ».

Il est maladroit de parler de symboles chez Kafka, parce que Kafka vivait tout comme symbole. Non par choix, mais plutôt par condamnation. Les symboles appartenaient à chacune de ses perceptions, de même que la liquidité appartient à la perception de l'eau. Il ne les appelait pas *Symbole*, mais *Sinnbilder*, « emblèmes », du moins à l'origine — et c'est un substantif composé de *Sinn*, « sens, signification », et de *Bild*, « image ». Des *images qui ont une signification* : Kafka se sentait obligé de vivre éternellement au milieu d'elles. Parfois il désirait s'en évader.

Quand la tuberculose se manifesta, il écrivit à Brod : « En tout cas il y a ici encore la blessure, dont la blessure aux poumons n'est que l'emblème (*Sinnbild*). » Et dans ses *Journaux* il écrivait, deux jours après, les mêmes mots : « Si la blessure aux poumons n'est qu'un emblème, comme tu l'affirmes, emblème de la blessure, dont l'inflammation s'appelle Felice et dont la profondeur s'appelle justification, si c'est ainsi, alors les conseils des médecins aussi (lumière air soleil repos) sont un emblème. Saisis-le. »

Mais comment passe-t-on des symboles au récit ? Kafka transposa sa maladie sous forme théâtrale : une première fois, par allusions, dans la lettre à Brod où l'on parle de la « blessure » ; une deuxième fois, plus brutalement, dans

une des lettres du début à Milena : « Il arriva ainsi que mon cerveau ne pouvait plus supporter les angoisses et les douleurs dont il était chargé. Il disait : "Je me rends. Mais s'il y a ici encore quelqu'un qui a quelque intérêt à la conservation du tout, qu'il veuille alors prendre sur lui quelque chose de mon fardeau et l'on continuera encore un peu." C'est alors que s'avancèrent les poumons, qui n'avaient pas grand-chose à perdre. Ces négociations entre cerveau et poumons, qui avaient lieu à mon insu, ont dû être épouvantables. » La scène est déjà disposée à l'avance. Les personnages entrent. Le dialogue pourrait être comme certains échanges de répliques qui se rencontrent ici et là dans les *Journaux*, acéphales, erratiques. Quelque chose qui ressemblerait à ceci : « Tue-le toi, moi, je n'y arrive pas. » « Oui, mais il y faut un peu de temps. » « D'accord, mais n'oublie pas. »

Irritation de Kafka à l'égard des grands mots. Si c'était une jeune femme qui les prononçait, avec une respiration haletante, il avait l'impression qu'il sortait d'elle « comme de gros rats de sa petite bouche ».

« Quand le train passe, les spectateurs se raidissent. » C'est la première phrase, isolée, des *Journaux*. Le train c'est le temps, qui ne nous permet pas de saisir sa forme. Seuls un vent soudain, des profils confus. Mais nous nous apercevons qu'il est en train de passer. Et c'est inévitable qu'on se raidisse, pendant qu'on l'observe : c'est le signe d'une ultime résistance. C'est un exemple du fait que Kafka ne

réussissait pas à s'abstenir de percevoir : réflexes, gestes obligés, gestes involontaires, métaphores mortes qui couvaient leur secret, comme l'insecte enfermé dans l'ambre.

La métaphore et la lettre avaient pour Kafka le même poids. Le passage est aisé de l'une à l'autre. Et d'ailleurs, la métaphore pouvait prendre la place de la lettre et transformer la lettre en métaphore. Que la vie soit un processus scandé par des châtiments pouvait donner lieu à la métaphore de la vie entière comme procès judiciaire. Mais ensuite le procès judiciaire pouvait se transformer dans la lettre et son articulation devenir si ramifiée et sensible qu'elle évoquait comme métaphore le processus de la vie elle-même. L'échange entre les deux plans était continu et inaperçu. Et la présence du plan de la métaphore avait aussi l'effet de saper chez la lettre sa proximité avec le sol des choses, qui la rend dense et sourde, dénuée du souffle qui ne peut être offert que par la capacité de se dédoubler.

Comme Wittgenstein dans les marges du *Rameau d'or* de Frazer, Kafka dévoilait son « regard primitif » seulement en passant ou entre parenthèses. Cela arriva de manière exemplaire dans une lettre à Robert Klopstock de mars 1922 (ce sont les mois du *Château*) : « Vous devez seulement savoir que vous écrivez à un pauvre, petit homme possédé par tous les esprits malins possibles de toutes sortes (c'est un des mérites indiscutables de la médecine d'avoir introduit, à la place du concept de possession, le

concept consolant de neurasthénie, ce qui a quand même rendu plus difficile la guérison et a laissé en outre ouverte la question de savoir si ce sont la faiblesse et la maladie qui suscitent la possession ou si au contraire la faiblesse et la maladie ne sont pas elles-mêmes déjà un stade de la possession, la préparation de l'homme à devenir un lit de repos et de plaisir pour les esprits impurs), un homme qui se sent tourmenté, si cette condition qui est la sienne n'est pas reconnue, mais qui pour le reste permet que l'on puisse s'entendre passablement avec lui. » Depuis le traité de Psellos sur les démons jusqu'au Président Schreber et à Freud, un parcours accidenté et long d'histoire de la psyché est traversé avec une ironie impassible dans ces lignes entre parenthèses, qui semblent écrites par un Père du Désert, expert dans le discernement des esprits.

Un jour Kafka raconta à Milena un épisode qui liquidait par anticipation une grande partie de la littérature qui s'accumulerait à son sujet : « Dernièrement un lecteur de la *Tribuna* m'a dit que je devais avoir fait de grandes études à l'asile d'aliénés. "Seulement dans le mien", lui ai-je dit. Et c'est alors qu'il a tenté encore de me féliciter pour "mon asile". »

Péremptoire, imprévu, Kafka écrit une fois dans les *Journaux* que « toute cette littérature » (en entendant en premier lieu la sienne) était une « attaque contre la frontière », et même qu'elle « aurait pu se développer dans une nouvelle doctrine secrète, dans une cabale » (et ajoutait-il, avec

un éclaircissement qui exprime le fond de sa pensée sur le judaïsme moderne : « si le sionisme n'était pas intervenu »). Dans le fragment précédent, l'« attaque contre la frontière » est explicitée comme « attaque contre la dernière frontière terrestre ». Mais comment Kafka était-il arrivé à cette expression ? Le fragment où elle apparaît se présente comme le compte rendu d'une crise très aiguë et accablante, survenue en janvier 1922, peu de temps avant d'entreprendre la rédaction du *Château* : « Dans le courant de la semaine dernière il est arrivé comme un effondrement, aussi total que peut-être seulement pendant cette nuit d'il y a deux ans, je n'ai pas l'expérience d'autres exemples. Tout semblait fini et aujourd'hui encore cela ne semble pas quelque chose de très différent. » Mais que s'était-il passé ? « En premier lieu : effondrement, impossibilité de dormir, impossibilité de rester éveillé, impossibilité de supporter la vie, ou plus précisément la suite de la vie. » Ce qui produit l'effondrement est un déchirement dans le tissu du temps. Le temps extérieur et le temps intérieur ont à présent deux allures différentes : « Les horloges ne correspondent pas, celle qui est à l'intérieur va à la chasse de façon diabolique ou démoniaque ou en tout cas inhumaine, celle qui est à l'extérieur poursuit son cours habituel, pénible. » Non seulement la vitesse est opposée, mais aussi la direction : ainsi « les deux mondes différents se séparent et continuent à se séparer ou tout au moins se déchirent de façon atroce ». Le mot décisif ici a déjà résonné : la chasse. Le processus intérieur ressemble à une chasse forcenée, une chasse qui « prend la direction qui l'éloigne de l'humanité ». Son « caractère sauvage » ne peut être décrit en d'autres termes — et de fait le mot « chasse » revient six fois

en quelques lignes. À la fin, Kafka reconnaît pourtant que cette chasse est « seulement une image ». Mais avec quoi peut-on remplacer une image ? Seulement avec une autre image. Qui sera la suivante : cette chasse pourrait être appelée « attaque contre la dernière frontière terrestre ». Donc, une image plus puissante — et encore plus chiffrée. L'énigme ne peut être résolue que par une énigme nouvelle. Et, comme pour le prouver, Kafka brise aussitôt en deux l'image de l'attaque contre la frontière. Car il peut y avoir *deux* types d'attaque : une « attaque d'en dessous, de la part des hommes », qui peut être « remplacée, puisque là aussi ce n'est qu'une image, par l'image de l'attaque d'en haut, menée contre moi ». S'il y a un passage qui condense le procédé particulier de Kafka, c'est bien celui-là. La connaissance implique qu'une image soit évoquée. Et, de l'image, il faut tout de suite reconnaître que c'est « seulement une image ». Qu'il faudra remplacer, pour aller au-delà. Et ce sera alors par une autre image. Le processus ne peut pas être arrêté. Il n'existe pas d'image dont on ne puisse pas dire que c'est « seulement une image ». Mais il n'existe pas non plus de connaissance qui ne soit pas une image. Ce cercle vicieux n'admet pas d'issues et c'est presque la définition la plus approchée de la littérature. Par l'image.

La, le passage s'interrompt. Et le suivant commence avec ces mots : « Toute cette littérature est une attaque contre la frontière. » Cela est suivi aussitôt de la référence à « une cabale » — autre image. Chasse et cabale se dégagent l'une de l'autre.

Mais qu'est-ce qui nourrit cette « chasse » d'une énergie perpétuelle, indomptable ? Kafka reconnaît que le frénétique « pas intérieur » peut avoir « divers motifs », mais que certainement « le plus visible est l'auto-observation, qui ne permet à aucune représentation de s'apaiser, mais qui continue au contraire à la chasser de plus en plus en avant pour se faire ensuite chasser elle-même à son tour en tant que représentation par une nouvelle auto-observation ». L'élément démoniaque, instigateur, persécutant est donc l'auto-observation. Qui, chez Kafka, était exacerbée. Mais justement parce qu'il y était si expert, Kafka a toujours regardé l'auto-observation avec prudence et soupçon, un peu comme les personnages homériques regardent les dieux, parce qu'ils les rencontraient parfois, et qu'ils portaient les cicatrices de ces rencontres. Fuir l'auto-observation lui sembla donc parfois une évasion heureuse, mais deux mois avant la crise de la chasse, justement, en novembre 1921, Kafka avait constaté que l'auto-observation était une « obligation inéluctable ». Et il l'expliquait avec des raisons qui lui paraissaient déjà impliquer le mouvement d'un de ses récits : « Si je suis observé par quelqu'un d'autre, il est naturel que je doive m'observer moi-même, si je ne suis observé par personne, je dois alors m'observer avec d'autant plus de précision. »

L'auto-observation apparaissait donc inévitable, comme la respiration. D'autre part, c'était l'auto-observation qui provoquait et excitait la chasse effrénée qui rendait la vie plus intolérable, en raison du décalage énorme qui se créait entre le temps intérieur — le temps de la conscience observante — et le temps du monde au-dehors. Cette constatation n'admettait pas d'issue, sauf celle que, une

seule fois et en s'empressant de la recouvrir presque tout de suite, Kafka essaya de tracer : une voie d'issue offerte par l'écriture : « Étrange, mystérieuse, peut-être dangereuse, peut-être libératrice consolation de l'écriture : le bond hors de la série meurtrière acte-observation/acte-observation, en créant une espèce supérieure d'observation, supérieure mais pas plus aiguë, car, plus elle est haute, plus elle devient inaccessible à partir de la "série", plus elle devient indépendante, plus son chemin suit ses propres lois de mouvement, plus il est incalculable, joyeux, ascendant. » *Trostlos*, « désolé », est un mot que Kafka a toujours utilisé sur des points névralgiques. « Le bien est en un certain sens désolé », dit le trentième aphorisme de Zürau. Et dans *Le Château*, quand Bürgel dévoile à K. comment le monde maintient son équilibre, il dit que cette « institution » est admirable, mais « sous un autre aspect, désolée ». Il est d'autant plus surprenant que Kafka attribue une sorte de « consolation » à l'« écriture ». Ici, seule l'écriture apparaît comme l'unique possibilité de se soustraire (*hinausspringen*, « bondir hors de », est le verbe fortement dynamique utilisé par Kafka) à la chaîne assassine d'action et de réaction, composée de matière et d'esprit, qui presse et contraint sans répit notre vie. Cette possibilité de salut réside toute dans un *dédoublement du regard*. Et il n'est pas nécessaire que le regard ultérieur soit « plus aigu », il suffit qu'il se place à une certaine distance (pour observer la totalité du processus en dessous de soi). La blessure produite par le dédoublement de l'auto-observation peut donc être guérie seulement par un dédoublement *ultérieur*. En refusant, avec cela, toutes les visions ingénues d'un salut atteignable à travers une unité

récupérée du sujet. Qui n'a jamais existé, sinon comme éblouissement fomenté par la terreur de se disperser. À ce contexte, Kafka n'ajouta pas un seul mot. Et il ne reprit plus le thème de cette note, qui est de janvier 1922. Mais l'unique *promesse de bonheur* qui fût formulable pour lui, liée à l'écriture, s'était manifestée dans ces lignes.

Aussitôt après les mots sur l'« étrange, mystérieuse, peut-être dangereuse, peut-être libératrice consolation de l'écriture », Kafka note : « Bien que j'aie écrit clairement mon nom à l'hôtel, et bien qu'ils m'aient déjà écrit correctement deux fois, sur le registre il y a encore écrit Josef K. Est-ce à moi de leur expliquer comment doivent être les choses ou dois-je me les faire expliquer par eux ? »

« C'est comme si quelque part dans une clairière de la forêt se trouvait le combat spirituel. » Semblable à un nouveau père Scupoli, et sans aucune atténuation moderne, Kafka affirme que tout tourne autour de ce combat. De quoi d'autre pouvait-il s'agir ? Mais comment s'approcher ? Ici, la scène se brouillait tout de suite, elle s'embrouillait, devenait un récit sans issue : « Je pénètre dans la forêt, je ne trouve rien et vite, par faiblesse, je m'empresse d'en sortir ; souvent, quand je quitte la forêt, j'entends ou je crois entendre le ferraillement des armes de ce combat. Les regards des combattants me cherchent peut-être à travers l'obscurité de la forêt, mais je ne sais d'eux que peu de chose, et ce peu est trompeur. » Si la forêt, l'*aranya*, est le lieu du savoir ésotérique, les combat-

tants sont comme des *ŗŗi* qui observent le monde à travers l'enchevêtrement obscur des branches plutôt que des hauteurs des astres de la Grande Ourse. Celui qui s'aventure dans la forêt se sent poursuivi par leur regard, mais il ne lui est pas donné de les voir. Et ce que l'on raconte sur eux est désormais très douteux. Le souvenir des noms, des caractères s'est perdu. Il ne reste que le son de ferraille qui cogne dans l'obscurité.

Les premières semaines de 1922, quand le temps intérieur s'est arraché au temps extérieur et court d'une course folle, la veille est un tourment perpétuel. La distance avec le monde s'accroît. Les démons — ou les fantômes — se pressent. De qui parlerait Kafka, sinon, quand il note : « Leur ai échappé » ? *Eux* : le pronom de la possession et de l'obsession. Une lutte invisible est en cours, un jeu d'astuces, un duel prolongé : « Leur ai échappé. Quelques bonds habiles. À la maison près de la lampe dans la chambre silencieuse. C'est imprudent de le dire. Cela les rappelle des bois, comme si la lampe s'était allumée pour les aider à trouver la piste. » Une sténographie démoniaque. Seuls celui qui écrit et les fantômes savent exactement ce dont on parle. Les autres peuvent tout au plus ressentir une certaine vibration violente dans l'air immobile, entre la neige, les bois, quelques maisons blotties, dans le paysage du *Château*.

La dernière annotation dans les *Journaux* semble sous-entendre que désormais les « esprits » ont *pris la main* de

Kafka. Encore une fois, au sens littéral. C'est pour cela que celui qui écrit a peur de tracer des signes sur une feuille : « Chaque mot, retourné dans la main des esprits — cet élan de la main est leur mouvement caractéristique —, devient une lance pointée contre celui qui parle. Et une remarque comme celle-ci en particulier. » L'écriture elle-même est devenue l'arme que les esprits utilisent pour transpercer celui qui écrit. Et le procédé se répète « à l'infini », pour celui qui se reconnaît désormais « incapable de tout, hormis de douleurs ».

Quelques précautions opportunes, selon Canetti, lorsque l'on s'approche de Kafka : « Il y a des écrivains — très peu, en fait — qui sont si totalement eux-mêmes que n'importe quelle déclaration que l'on s'arroge sur eux pourrait sembler une barbarie. L'un de ces écrivains fut Franz Kafka ; aussi, tout en courant le danger de ne pas apparaître libre, on doit s'en tenir le plus étroitement possible à ses déclarations. »

Annotation dans les *Journaux* : « Je ne crois pas qu'il y ait des personnes dont la condition intérieure soit semblable à la mienne, ou du moins je peux m'imaginer ces personnes, mais que, autour de leurs têtes, vole continuellement le corbeau secret comme autour de la mienne, cela je n'arrive même pas à l'imaginer. » Quand on s'approche de Kafka, l'air est à peine déplacé par ces ailes noires.

VI

SUR LES EAUX DES MORTS

Le chasseur Gracchus est couvert d'un « grand châle de soie à fleurs avec des franges », comme une femme du Sud. Son aspect n'a rien de la rigidité cadavérique, même s'il est « immobile, et qu'apparemment il ne respire pas ». Au contraire, la vitalité et la virilité du chasseur émanent de son visage brûlé, des cheveux et de la barbe touffus, emmêlés. Ou du loup de mer. Ce jeune chasseur de la Forêt-Noire poursuivait un jour — au quatrième siècle après Jésus-Christ — un chamois. Il tomba d'un rocher et mourut. Depuis lors, il erre sur un bateau, à la dérive de partout. Osiris avait enseigné comment l'on traverse, sur la barque des morts, le ciel nocturne. Quelles sont les étapes, quels sont les courants, quelles sont les formules à prononcer. Mais pas grand-chose n'avait été dit de ce qu'il peut arriver si l'on prend une fausse route, quand le gouvernail a fait un tour inaperçu, à cause d'« un moment d'inattention du pilote ». À ce qu'il paraît, il n'y a pas de remède. Comme le dit le chasseur Gracchus, « la pensée de vouloir m'aider est une maladie et doit être guérie en restant au lit ».

Gracchus, était-il païen ? Était-il chrétien ? Nous ne le

savons pas. C'était un chasseur. Comme un marin dans la taverne, mais aussi avec le côté obsessionnel des solitaires, Gracchus continue à répéter : « J'étais chasseur, serait-ce une faute ? » Gracchus ne sait pas que son existence est comme une trappe qui fait tomber le long des murs du temps. Et, plus on tombe, plus il apparaît clairement que la question a une réponse : « Oui, c'est une faute. Et même c'est *la* faute. » S'il y a une chose que l'être humain a toujours sentie comme telle, sous toutes les latitudes, c'est le passage inouï par lequel, après avoir été mis en pièces pendant des millénaires par des prédateurs invincibles, il est devenu lui-même prédateur, s'inventant comme prothèse la pointe de la flèche, pour rivaliser avec les crocs des grands félins. Les autres animaux n'ont pas pardonné à l'homme ce passage. Ils ont continué à être fidèlement ce qu'ils étaient. Ils tuaient et se faisaient tuer selon les règles anciennes. Seul l'homme osait étendre le répertoire de ses gestes. Gracchus était le dernier témoignage de ce passage, la dernière apparition du chasseur à l'état pur. Le plus moderne, même s'il était vieux de quinze siècles. Sa vie — désormais lointaine — lui apparaissait comme l'ordre même de la nature : « J'étais affecté, en tant que chasseur, à la Forêt-Noire, où les loups étaient encore là, à cette époque. Je me postais, je décochais la flèche, je frappais, je dépouillais, est-ce là une faute ? Mon travail a été béni. Le grand chasseur de la Forêt-Noire, c'est ainsi que je m'appelais. Est-ce là une faute ? » Pourtant, tenace, le doute subsistait, sans raison. Sauf peut-être parce que, dans les longues heures où il gisait dans son cercueil, couvert du châle à fleurs avec des franges, Gracchus était obligé de voir « sur le mur d'en

face une petite image, clairement un Boschiman, pointant sa lance contre moi et se protégeant le mieux possible derrière un bouclier magnifiquement peint ». Cette image, « l'une des plus stupides » parmi celles, si nombreuses, incongrues et fortuites que l'on trouve sur des embarcations de tout genre, tirée de quelque « Magasin pittoresque », irritait le chasseur Gracchus parce que, dans son absurdité, elle lui rappelait quelque chose. Elle lui rappelait l'histoire, l'histoire qui se perd dans l'obscurité du temps, cette histoire dont Gracchus lui-même n'était qu'un segment négligeable — et pourtant déjà extrême, si on voulait le comprendre, le suivre. Trop de choses étaient arrivées, en mille cinq cents ans. Et à présent, on ne sait pourquoi, il avait abouti dans ce port d'un lac italien, et un inconnu, d'un air grave et curieux, lui demandait quelles étaient les « connexions ». Les connexions ! Que prétendaient-ils en savoir ? Là éclatait le sarcasme de Gracchus, un sarcasme douloureux. « Les anciennes, anciennes histoires. Tous les livres en sont pleins », répond le chasseur — et ceux qui l'écoutent se rendent compte que Gracchus va être accablé par une forme singulière d'aphasie : l'aphasie qui naît de l'histoire. « Tant de temps est passé. Comment puis-je tout garder dans ce cerveau trop plein », dit Gracchus comme s'il se parlait à lui-même. Pour celui qui vit dans ce débordement d'histoires qui ne peuvent plus être comprises il ne reste rien d'autre à faire que verser du vin à l'inconnu ignorant qui continue à le harceler avec ses questions — mais c'est tout de même une compagnie, un interlocuteur quelconque, comme on en rencontre dans chaque port et qui apporte toujours un soulagement, car cela permet de répéter certaines phrases,

les mêmes que d'autres ont déjà entendues dans tant d'autres ports : « Et me voilà ici, mort, mort, mort. Et je ne sais pas pourquoi je suis là. » Une phrase qu'il faut répéter encore une fois avant que le récit ne s'interrompe et que les yeux de Gracchus reviennent se poser sur le Boschiman qui pointe sa lance contre lui.

Les souffrances que doit subir le chasseur Gracchus sont nombreuses. Comme le marin de la légende, il a une histoire à raconter que personne n'écouterait jusqu'à la fin. Ou que personne ne pourra comprendre. Car Gracchus est *fait* de temps. Son corps a accumulé une impatience de siècles. Gracchus sait ce que veut dire s'approcher des eaux célestes, des dizaines et des dizaines de fois, et être chaque fois repoussé en arrière. Sans violence, mais comme par un jeu de courants. Et pourtant ces eaux paraissaient si semblables. Le passage avait l'air d'être aisé. Et cela avait été ainsi pour d'innombrables morts. Mais pas pour Gracchus. Sa barque montait par instants sur un immense escalier d'eau, par instants elle descendait, « tantôt à droite, tantôt à gauche, toujours en mouvement ». Mais il ne parvenait jamais à rejoindre les eaux libératrices, célestes.

En même temps, cette condition aberrante et solitaire, grâce à laquelle Gracchus est totalement vivant et en même temps « mort, mort, mort », n'est même pas un objet de curiosité pour les hommes. « Tu n'es *pas* le sujet dont on parle en ville », lui dit son interlocuteur anonyme et cruel, qui appartient à la terre. Que Gracchus erre à travers toutes les eaux terrestres sans jamais accéder aux

eaux célestes n'est pas une nouvelle pour qui vit sur terre, alors que désormais une figure comme celle du « grand chasseur de la Forêt-Noire » ne se trouve que dans quelques livres pour enfants ou dans une encyclopédie ethnographique. Les hommes, quand ils commencent à parler avec le chasseur Gracchus, prétendent sans doute qu'on leur éclaire les « connexions » de son histoire, mais ils n'ont rien vécu qui appartienne à l'époque où il y avait encore des loups dans la Forêt-Noire. Comment expliquer ? Comment raconter ? Les historiographes, qui demeurent « dans leur bureau, bouche bée devant le lointain passé et le décrivent sans arrêt », suffisent pour les hommes. Ils décrivent, certes. Mais savent-ils ? Ont-ils jamais éprouvé cette terreur, cet émerveillement ? C'est ce que se demande le chasseur Gracchus, pendant que dans son cerveau tourbillonnent trop d'histoires qui ne trouveront jamais un débouché, une oreille capable de les entendre, de même que la barque qui le transporte ne sillonnera jamais les eaux célestes.

VII

UNE PHOTOGRAPHIE

*Je suis venu au monde avec une belle plaie; je
n'étais pourvu de rien d'autre.*

Un médecin de campagne

Kafka vécut dans la nuit du 22 septembre 1912 son acte de naissance comme écrivain. Ce fut un accouchement, écrirait-il un jour : *Le Verdict* « sortit » de son auteur « couvert de saleté et de mucus ». Cela dura huit heures, de dix heures du soir à six heures du matin. Une texture et une composition chimique jamais expérimentée se présentaient au monde dans une configuration parfaite, fermée et compacte. Le côté cérémonial et catégorique de l'événement avait fait converger dans le récit les forces dominantes chez l'écrivain. Quand on lit *Le Verdict*, les caractères que l'on retrouvera ensuite partout chez Kafka semblent défiler, comme à la parade. Et tout d'abord une tendance irrépressible à jouer avec la disproportion. D'une part, on observe le pas constant de la narration, avec son ton paisible, pondéré, soigneux. Et de l'autre, l'énormité, et même l'horreur des faits narrés.

L'intrigue est d'une absurdité insolente. Un dimanche matin, un jeune commerçant (Georg Bendemann) regarde par la fenêtre de chez lui le long du fleuve. Il vient juste

d'achever d'écrire une lettre à un ami qui, quelques années plus tôt, s'est installé en Russie. Sans résultats remarquables. Alors que le jeune commerçant, dans les mêmes années, a rendu les affaires de son magasin florissantes. Il est maintenant embarrassé en écrivant à son ami : il pense que toute référence à ses propres succès pourrait être entendue comme une allusion aux faillites de l'autre. Aussi a-t-il toujours évité de raconter sa vie avec précision. Mais il y a à présent un fait nouveau : le jeune commerçant s'est fiancé. Devra-t-il le révéler à son ami ? Il décide de le faire dans la lettre écrite ce dimanche matin.

Il passe ensuite dans la chambre de son père et il lui dit qu'il a écrit à son ami, en annonçant ses fiançailles. Son père, après avoir échangé quelques répliques, demande à son fils si cet ami de Saint-Petersbourg existe vraiment. Peu après, il affirme que cet ami de Saint-Petersbourg n'existe pas. Le fils confirme : le père a même rencontré son ami trois ans auparavant. Puis il prend son père dans ses bras et le dépose sur son lit. Après quelques autres répliques, le père se met debout sur le lit et commence à s'emporter. Il dit qu'il connaît l'ami de son fils. Il demande à son fils pour quelle raison il l'a trompé. Puis il commence à parler de la fiancée et déclare que le fils l'a choisie « parce qu'elle a soulevé ses jupes ». Le père et le fils continuent à se disputer. Et le père conclut : « À présent je te condamne à mort par noyade ! » Le fils se sent « chassé de la chambre » et se précipite vers le pont. Avec agilité, il se jette dans la rivière, en criant : « Chers parents, je vous ai pourtant toujours aimés. »

Le Verdict est un récit dépouillé. Si on le réduit aux fils de l'intrigue, son étrangeté devient encore plus imposante. Dans la narration rien n'est expliqué, mais on sent peser des forces immenses. Est-ce de la psychologie ? Ou une tempête astrale ? Et, même si c'est de la psychologie, comment en nommer les éléments, comment les isoler ? Pour cette unique fois, c'est Kafka lui-même qui le fait, comme un obstétricien : lui seul pouvait avoir « la main qui peut s'aventurer jusqu'au corps et en a le désir ». Aussi a-t-il précisé que le nom Bendemann est une transformation de Franz Kafka, obtenue à travers quelques opérations élémentaires sur les lettres, d'un genre que de nombreux auteurs pratiquent presque par automatisme, sans avoir besoin de recourir à la cabale, comme certains l'ont supposé par excès de zèle. Ainsi, même le nom de la fiancée de Georg, Frieda Brandenfeld, correspondait à celui de la future fiancée de Kafka, Felice Bauer, à qui est dédié le récit. Il serait difficile d'indiquer de façon plus nette le rapport entre le récit et certains faits dans la vie de l'auteur. Non seulement de son passé et de son présent, mais de son avenir. Un passage anticipe une scène qui aura lieu sept ans plus tard dans la vie de Kafka. Dans le récit, quand le père s'emporte contre Georg, soudain c'est la fiancée qui devient sa cible : « “Parce qu'elle a soulevé ses jupes”, commença à murmurer le père d'une voix flûtée, “parce qu'elle a soulevé ses jupes comme ça, cette oie répugnante”, et il releva tellement, pour le montrer, sa chemise de nuit que, en haut de sa cuisse, on voyait sa cicatrice de guerre, “parce qu'elle a soulevé ses jupes comme ça, comme ça et comme ça, alors tu lui as fait des avances et, pour pouvoir prendre tes aises sans être gêné, tu as offensé

la mémoire de notre maman, tu as trahi ton ami et tu as chassé ton père au lit afin qu'il ne puisse pas bouger". » Des paroles féroces et grotesques. C'est alors que le récit qui a pris l'allure de la chronique de n'importe quel fait quotidien dans un intérieur bourgeois, digne d'être raconté seulement à cause d'un certain jeu de nuances, s'ouvre sur une intimité terrible. Si excessive, qu'elle semble se détacher de n'importe quel prétexte autobiographique. Impression erronée. C'est ce passage dans lequel se préfigure une scène qui aurait lieu quelques années plus tard dans la vie de Kafka, de même qu'ailleurs le récit expose en 1912 l'ami de Georg à des « révolutions russes » qui culmineront seulement en 1917.

Un jour, en 1919, Kafka révéla à son père son intention d'épouser Julie Wohryzek et obtint en réponse les mots suivants, qu'on lit entre guillemets dans la *Lettre à son père* : « Celle-là a probablement mis un corsage recherché, comme savent le faire les Juives de Prague, et tu as aussitôt naturellement décidé de l'épouser. Et surtout le plus tôt possible, dans une semaine, demain, aujourd'hui même. Je ne te comprends pas, tu es une personne adulte, tu vis en ville et tu ne sais pas trouver d'autre solution que d'épouser la première venue. » Les jupes soulevées du récit sont devenues le « corsage recherché » de la scène entre père et fils. Mais il manque dans le récit la conclusion du dialogue : « N'y a-t-il pas d'autres possibilités ? Si elles te font peur, je viendrai avec toi. » Pourvu qu'il parvienne à éloigner son fils de trente-six ans du projet de se marier, Hermann Kafka s'offrait à l'accompagner au bordel, s'il avait peur d'y aller seul. Pendant que le père parlait, la mère entra et sortait de la pièce, déplaçant des objets sur la

table avec une expression d'entente tacite avec son mari. C'est à ces mouvements silencieux que Kafka consacra alors son attention. Le père, entre-temps, continuait à accumuler des mots, encore « plus circonstanciés et plus clairs ».

Dans une page des *Journaux*, écrite alors qu'il était en train de corriger les épreuves du *Verdict*, Kafka voulut décrire « tous les rapports » qui étaient pour lui « devenus clairs dans l'histoire ». Le résultat fut quelque chose de presque intolérablement psychologique, qui ne ressemble pourtant à rien qui se serait passé sous ce nom ni avant ni après lui. Observons : tout d'abord, qu'est-il, qui est l'ami lointain ? « L'ami est le lien entre père et fils, c'est ce qu'ils ont le plus en commun. » Assis devant la fenêtre, tout de suite après avoir achevé la lettre à son ami, « Georg patauge avec volupté dans cet être commun, il croit avoir son père en lui et tout lui semble pacifié, sauf lors d'une tristesse fugitive en réfléchissant. » Pour un instant, le fils a l'illusion d'englober en lui le père, donc de le dominer. Mais « le développement de l'histoire » montrera que c'est là une méprise : comme un démon sorti de la bouteille, le père « se met en dehors de cet être commun, de l'ami » et s'oppose à Georg, en s'appropriant aussi d'autres éléments communs, telles la mère morte ou « la clientèle, que le père avait à l'origine conquise pour le magasin ». Le père a donc tout, « Georg n'a rien ». Même la fiancée ne subsiste pas, parce qu'« elle ne peut entrer dans le cercle de sang qui s'étend autour du père et du fils ». C'est pourquoi elle est « facilement rejetée par le père ». Tel est donc le

« rapport » père-fils : un « cercle de sang » qui expulse tout élément étranger — et trace autour d'eux un cercle magique, fait de sang. Georg passe de la conviction déli-rante « d'avoir son père en lui » à la certitude que ce « cercle de sang » exclut son existence. Sa place est en effet occupée par un autre Georg, par l'ami, fantoche « jamais suffisamment protégé, exposé aux révolutions russes » et de toute façon désormais « étranger, devenu autonome ». Que reste-t-il alors à Georg ? « Le regard sur son père. » C'est ainsi que Kafka définit l'œil qui voit la scène que sa main est en train d'écrire dans *Le Verdict*. Et si la conclusion, avec la condamnation et le suicide, paraît dans le récit monstrueusement déraisonnable, elle semble maintenant être le dernier passage, conséquentiel et presque sous-entendu dans le développement d'une équation.

Tant que Bendemann reste à ruminer dans sa chambre, l'histoire qui se présente ressemble à un clair-obscur psychologique, de peu d'intérêt d'ailleurs. Alors que l'on peut remarquer dans la prose un mordant et une netteté dans le trait qui semblent presque excessifs par rapport à l'exiguïté de l'histoire. Quelque chose change lorsque le jeune Bendemann se déplace de sa chambre à celle de son père, « où je n'avais pas été depuis des mois ». Et l'on ressent tout de suite, même sans savoir dire pourquoi, un changement dans le ton. La pièce est sombre, le père est assis près de la fenêtre. Sur la table, les reliefs d'un petit déjeuner. Puis le père se lève et marche. Sa lourde robe de chambre s'ouvre et le fils pense : « Mon père est tout de même tou-

jours un géant. » Cette phrase nous introduit à un nouveau registre, qui se trouve sous le signe de la *disproportion*. Mais une disproportion qui n'est pas signalée. Tout continue avec une allure normale, comme si le père était un vrai géant, obligé d'être dans une petite pièce, alors que le lecteur et même le fils ne le considèrent comme tel que par métaphore.

Une ligne de démarcation imperceptible sépare ce qui a lieu dans la chambre du fils — et qui est plat, tranquille, raisonnable — de ce qui a lieu dans la chambre du père — et qui est obscur, violent, extrême. Les grands narrateurs du XIX^e siècle partageaient le culte — ou du moins le respect — de cette ligne. Certains se plaçaient dans la chambre du fils, d'autres dans la chambre du père. Et ils passaient parfois de l'une à l'autre, mais toujours avec les précautions nécessaires — et en avertissant chaque fois qu'ils allaient passer de l'autre côté. Cela n'arrive pas avec Kafka. Le passage est continu et rien ne l'annonce. Un courant entraîne la narration. Celui-là même auquel Kafka fit allusion en racontant les huit heures consécutives passées à écrire dans la nuit, d'un bout à l'autre, *Le Verdict* : « L'effort épouvantable et la joie, comment l'histoire se déployait devant moi, pendant que j'avais dans un flot. » Et en même temps, il se sentait dominé par la sensation que « l'on peut tout oser », parce que « pour toutes les idées, même les plus étranges, est déjà prêt un grand feu où elles se dissolvent et resurgissent ».

Le père est un géant édenté. Dès qu'il commence à parler avec son fils, l'intensité croît. Le ton se fait allusif, chargé de pathos. Nous entendons parler de « certaines choses qui ne sont pas belles arrivées depuis que notre

chère maman est morte ». Et aussitôt fait suite une question qui est un défi : « As-tu vraiment cet ami à Saint-Pétersbourg ? » L'un des deux est fou, pense aussitôt le lecteur. Ou le fils qui rassemble avec toutes sortes de précautions les éléments d'une lettre pour une personne qui n'existe pas. Ou le père convaincu que son fils parle avec lui d'un ami qui n'existe pas. C'est alors que le terrain de la narration s'est déjà enfoncé sous les pieds du lecteur. Mais non du narrateur, qui avance imperturbable.

Le fils déclare à présent qu'il est préoccupé par la santé de son père. Il pense peut-être que son père est fou, mais il se limite à lui conseiller quelques changements dans son « mode de vie ». Et d'abord, plus de lumière (comme si le père se trouvait habituellement dans l'obscurité). Ouvrir la fenêtre. Peut-être aussi changer de chambre. Mais les prévenances du fils vont au-delà : il veut mettre au lit le géant, l'aider à se déshabiller. On soupçonne que le père et le fils se considèrent réciproquement comme fous. Le dialogue tourmenté reprend alors. « Tu n'as aucun ami à Saint-Pétersbourg. Tu as toujours été un grand enfant joueur et tu ne t'es pas retenu même avec moi », dit le père. Le fils n'apparaît maintenant plus comme un fou, mais comme un trompeur moqueur. Le fils, pendant ce temps, déshabille son père. Il le soulève de la chaise, comme un enfant ou un malade. Et il lui explique patiemment que son père lui-même a connu son ami trois ans plus tôt. Il rappelle qu'à cette occasion, son ami avait raconté « des histoires incroyables de la révolution russe » (de 1905). Il continue à déshabiller son père : à présent, le fils lui enlève le grand caleçon en laine et les chaussettes. Il observe en outre que le linge n'est pas « particulièrement

propre ». Il se demande s'il ne devrait pas se soucier lui-même de le changer. Et cela se relie à une autre question, bien plus importante : où vivra le père quand le fils sera marié ? Le fils avait déjà pensé le faire « rester seul dans le vieil appartement ». Et maintenant, pendant qu'il le déshabille, le fils décide brusquement qu'il emmènera son père avec lui dans la nouvelle maison. Et il prend alors son père dans ses bras et le dépose sur le lit. En quelques lignes, le géant s'est recroquevillé. Il est désarmé et léger, et pourtant le fils a une « sensation terrible » en le tenant dans ses bras pour s'approcher du lit. Le père, absorbé, est en train de jouer avec la chaîne de la montre de son fils. Tenace, il ne veut pas la lâcher. Cela implique peut-être déjà quelque chose de terrible. Puis le père s'allonge et se couvre jusqu'aux épaules. Cette scène d'attention filiale semble être sur le point de finir — et nous ne savons pas encore si c'est le père qui est délirant ou le fils, ou s'ils le sont tous les deux.

Et on entre là brusquement dans la troisième phase du récit, qui est de pure violence. Le père rejette la couverture. Il se lève sur le lit, en appuyant « à peine une main au plafond ». (A-t-il recommencé à être un géant ? Ou la pièce est-elle particulièrement exigüe ?) Ses paroles dévoilent un nouveau scénario. L'ami de Saint-Petersbourg existe, certes, il aurait même été pour le père « un fils comme il aurait aimé ». Et le père ajoute : « C'est pour cela que tu l'as trompé pendant toutes ces années. » Le fils est maintenant de nouveau accusé d'être un trompeur : non plus du père, mais de l'ami. Mais « heureusement » l'œil du père sait voir à travers le fils, qui ne peut se soustraire à son regard. Désormais le père apparaît à son fils comme un

« épouvantail ». Et même l'image de l'ami en Russie est à présent tout à fait différente, elle se détache sur un fond tourbillonnant, sombre. L'ami apparaît comme « perdu dans la vaste Russie », sur la porte d'un magasin saccagé, « au milieu des décombres des rayons et des marchandises mises en pièces ». Le père n'a pas fini de s'emporter. C'est maintenant le tour du sexe. La fiancée n'aurait été choisie que « parce qu'elle a soulevé ses jupes », dit le père, et il imite « cette oie répugnante » en relevant sa chemise de nuit jusqu'à montrer en haut d'une cuisse « sa cicatrice de guerre ».

La disproportion est désormais exaspérée. Le fils se tient dans un coin et observe, en essayant de se contrôler. Mais un mot lui échappe ensuite : « *Commediante!* » Le père continue à se déchaîner. Et il accuse son fils de l'avoir supplanté, « en allant triomphant à travers le monde pour conclure des affaires » que le père lui-même a préparées avant, par un long travail.

Le tranquille et oisif dimanche matin dans un intérieur bourgeois est devenu le théâtre d'un duel féroce. Le fils s'observe en train de murmurer ce souhait : « S'il tombait et s'écrasait ! » Mais le père ne tombe pas. Il dit : « Je suis encore bien plus fort que toi. » À présent ses paroles se tendent en une dernière flèche. Il dit qu'il s'attendait depuis des années à la scène de la lettre. C'est comme si tout ce qui s'est passé entre père et fils se condensait dans cette lettre. Même l'ami de Saint-Petersbourg savait tout lui aussi. Le fils a un dernier sursaut : « Alors tu m'as espionné ! » Mais rien ne peut freiner le père, qui s'approche du moment de la condamnation : « Et donc, sache-le : à présent, je te condamne à mort par noyade ! » Debout sur son lit dans sa

chemise de nuit, avec ses cheveux blancs comme de l'étaupe et sa bouche édentée, le père a émis son verdict. Et le fils se sent chassé de la chambre. Maintenant son seul souci est que passe le temps le plus court entre le verdict et son exécution. Aussi se jette-t-il dans le fleuve avec le geste « de l'excellent gymnaste qu'il avait été enfant, à la grande fierté de ses parents ». Jamais une mort racontée n'était apparue si déraisonnable, jamais elle n'avait été si bien préparée et démontrée comme un théorème. La disproportion est un compas ouvert jusqu'au point qu'il s'aplatit sur la feuille. Et sur cette feuille s'écrira, en un palimpseste progressif, toute l'œuvre de Kafka.

Le roman du XIX^e siècle avait provoqué un dévoilement graduel des horreurs familiales et conjugales, jusqu'à la chaleur blanche de Strindberg (« l'immense Strindberg », que Kafka lisait « non pas pour le lire mais pour m'abandonner sur sa poitrine »). Les scènes deviennent de plus en plus honteuses et de plus en plus comiques. Avec un père qui, debout sur son lit, en chemise de nuit, prononce la condamnation à mort de son fils (en précisant : « par noyade »); et un fils qui se précipite pour exécuter la condamnation avec aisance en revendiquant, un instant avant de disparaître dans le fleuve, son amour pour ses parents, de même qu'un extrémiste déclare sa foi dans la révolution devant le peloton qui va le fusiller, mais ici la révolution est le peloton lui-même : la psychologie, quoique empoisonnée, n'avait pas encore poussé si loin. Et, arrivés à ce point, nous pouvons supposer que l'histoire fera voile au-delà, dans une zone où le rapport entre les images et ce qui arrive est gravement ébranlé et ne redeviendra plus ce qu'il était avant.

Après avoir écrit *Le Verdict*, Kafka entra le matin en « tremblant » dans la chambre de ses sœurs et lut le récit. Une des sœurs dit : « L'appartement (dans l'histoire) ressemble beaucoup au nôtre. Moi : Comment ça ? Alors le père devrait se trouver dans le cabinet. » Ce même jour, revenant en esprit à la nuit du *Verdict*, Kafka pensa entre autres choses « naturellement à Freud ».

Dans l'édition critique des *Journaux*, on lit une série de fragments de l'année 1910 qui dans les éditions précédentes avaient été en grande partie éliminés. Pour quelle raison ? Certainement à cause de leur répétitivité embarrassante, comme celle d'un disque rayé. Et pourtant, le trait décisif était justement cette répétitivité. Observons les fragments : ils sont six, d'une longueur qui varie entre quatorze lignes et quatre pages, écrits à la suite, dont voici les débuts :

« Quand j'y pense, je dois dire que mon éducation à maints égards m'a beaucoup nui. »

« Quand j'y pense, je dois dire que mon éducation à maints égards m'a beaucoup nui. »

« Souvent j'y réfléchis et puis chaque fois je dois dire que mon éducation, à maints égards, m'a beaucoup nui. »

« Souvent j'y réfléchis et je laisse mes pensées suivre leur cours sans intervenir et chaque fois, quoi que je fasse, je parviens à la conclusion que mon éducation, à maints égards, m'a terriblement nui. »

« Souvent j'y réfléchis et je laisse mes pensées suivre leur cours sans intervenir, mais chaque fois je parviens à la conclusion que mon éducation m'a détruit plus que je ne peux le comprendre. »

« J'y réfléchis souvent et je laisse mes pensées suivre leur cours sans intervenir, mais chaque fois je parviens à la même conclusion, que l'éducation m'a détruit plus que tous les gens que je connais et plus que je n'arrive à le comprendre. »

Kafka devait être bien convaincu de cet *incipit*, s'il en a fait une variation à six reprises. Mais quel est le moi qui parle ici ? Immédiatement, on pense à Kafka lui-même, car ce cahier est plein de renvois à des épisodes particuliers de sa vie. Si tel était le cas, ces *incipit* mériteraient presque de figurer comme texte inaugural d'une certaine littérature de récrimination psychologique qui se répandrait ensuite dans le siècle. Derrière cette enseigne héraldique pourraient défiler les cohortes de ceux qui déclareraient avoir été détruits par maman, par papa, par la famille, l'école, le milieu, la société. Vaste compagnie, la plupart du temps ennuyeuse et pétulante. Mais, quoique l'expression psychologique, comme souvent chez Kafka, soit ici d'une netteté et incisivité particulières, presque brutale, la psychologie elle-même n'est certainement pas la visée de la narration. On verra même que la psychologie, ici, est poussée à l'extrême, mais comme pour la prendre en dérision.

Comment le constate-t-on ? Simplement en observant les variations dans la liste des coupables, tels qu'ils apparaissent dans les diverses versions. Successivement :

« Ce reproche touche un grand nombre de personnes, c'est-à-dire mes parents, quelques membres de ma famille, certains visiteurs de notre maison, divers écrivains, une cuisinière bien précise qui m'a accompagné à l'école pendant un an, un tas de maîtres (que je dois comprimer dans mon souvenir, sinon j'en perds un par-ci par-là, mais comme je les ai tellement pressés ensemble tout recommence, dans certains points, à s'effriter), un inspecteur scolaire, des passants qui marchent lentement, bref, ce reproche se tord comme un poignard et traverse la société. »

« Ce reproche s'adresse à un grand nombre de personnes, qui se retrouvent de toute façon ici et comme dans les vieux portraits de groupe ne savent que faire toutes ensemble, il ne leur vient même pas à l'esprit de baisser les yeux et elles n'osent pas sourire, parce qu'elles sont dans l'attente. Il y a mes parents, quelques membres de ma famille, quelques maîtres, une cuisinière bien précise, quelques jeunes filles des cours de danse, quelques visiteurs de notre maison précédente, quelques écrivains, un maître nageur, un receveur de tram, un inspecteur scolaire, puis quelques personnes que je n'ai rencontrées qu'une seule fois dans la rue et d'autres dont à présent je n'arrive pas à me souvenir et d'autres dont je ne me souviendrai jamais plus et enfin certaines à l'enseignement desquelles à cette époque, parce que j'étais en quelque sorte distrait, je n'ai pas fait attention, bref, elles sont si nombreuses qu'il faut prendre garde à ne pas en nommer une deux fois. »

« Dans cette reconnaissance il y a implicitement un reproche qui est adressé à une quantité de personnes. En

font partie mes parents, avec des membres de ma famille, une cuisinière bien précise, les maîtres, quelques écrivains, des familles amies, un maître nageur, les habitants des lieux de villégiature, quelques dames dans le Stadtpark, qui ne laissent pas voir certaines choses, un coiffeur, une mendicante, un percepteur, le médecin de la famille et beaucoup d'autres encore et il y en aurait beaucoup plus si je voulais et pouvais les appeler toutes par leur nom, bref, elles sont si nombreuses qu'il faut veiller à ne pas en nommer une deux fois, dans le tas. »

« [les reproches] sont adressés à une quantité de personnes, cela peut effrayer, et non seulement moi mais n'importe qui d'autre préférerait regarder le fleuve par la fenêtre ouverte. En font partie mes parents et les membres de ma famille, et qu'ils m'aient fait beaucoup de tort par amour rend leur faute encore plus grande, car combien auraient-ils pu m'être utiles par amour, puis des familles amies avec un regard malveillant, qui offrent une résistance parce qu'elles sont conscientes de leur faute et ne veulent pas émerger dans le souvenir, puis le cortège des nounous, des maîtres et des écrivains et au milieu d'eux une cuisinière bien précise, et puis, en les mélangeant pour les punir les uns avec les autres, un médecin de famille, un coiffeur, un percepteur, une mendicante, un papetier, un gardien du parc, un maître nageur et puis certaines dames étrangères du parc central, qui ne laissent pas voir certaines choses, quelques habitants des lieux de villégiature, qui sont une dérision de la nature innocente, et bien d'autres ; mais ils seraient encore plus nombreux, si je voulais et si je pouvais tous les nommer par leur nom, bref, ils sont si nombreux qu'il faut faire attention à ne pas en nommer un deux fois. »

Ces galopades furieuses et réjouissantes tournent autour du thème préféré de Kafka : la faute. Il s'agit de dresser la liste de tous ceux qui, dans une plus ou moins grande mesure, ont porté tort à celui qui écrit. De même que Josef K., juste avant d'être condamné à mort, aura la vision du groupe de ceux qui l'accusent comme un chœur compact et unanime ; de même le jeune Franz Kafka regarde autour de lui et reconnaît tous ceux qui sont coupables envers lui — jusqu'à devenir ses justiciers. Quelques présences ne peuvent pas manquer : les parents et quelques membres de la famille. Mais tout aussi immanquable est « une cuisinière bien précise » qui avait accompagné Kafka à l'école pendant un an. C'est elle que nous retrouvons finalement dans une lettre à Milena du 21 juin 1920 : « Notre cuisinière, petite sèche maigre avec le nez pointu, les joues creuses, jaunâtre, mais solide, énergique et supérieure, me conduisait à l'école chaque matin. » Ce sont des mots qui suffisent à nous faire entrer dans les chambres secrètes de la mémoire d'un individu qui s'appelle Franz Kafka. Mais, alors que le psychologue dans l'ignorance se félicite intérieurement parce qu'il pense avoir trouvé la vraie matière qui se cache derrière toute littérature, l'écrivain Kafka la lui soustrait et la rend vaine. Car sa lucidité va bien plus loin. Le père et la mère sont certainement les premiers parmi les coupables. Mais les autres avancent dans une séquence irrépressible, où l'on reconnaît non seulement la cuisinière jaunâtre, mais certains autres qui ont eu le tort, un certain jour, de marcher lentement, certaines jeunes filles du cours de danse, un maître nageur, un contrôleur de billets de tram, un

receveur, un coiffeur, une mendiante, un papetier. Et à la fin, ils se rangeront tous ensemble, comme dans une photo de groupe. Un peu embarrassés, parce que beaucoup d'entre eux ne se connaissent pas et ne se sont jamais vus auparavant. Mais tous réunis par la faute. Perdus au milieu d'eux, et oubliés dans la foule, il y a aussi les parents.

Dans son impétuosité, Kafka ne se pose pas de limites : même quelques personnes rencontrées dans la rue une fois et dont *il n'arrive pas à se souvenir* font partie de la suite des coupables. La faute s'étend donc non seulement à ce qui a été perçu même faiblement et une seule fois, mais aussi à ce qui est passé devant nous sans avoir été perçu. C'est alors que toute psychologie subit une déflagration de l'intérieur, et ouvre une brèche vers la littérature. Tout d'abord, celle de Kafka.

En tant qu'expert de l'extranéité, Kafka parvint, dans la dernière période, à la contempler et la montrer à l'œuvre dans les situations les plus ordinaires, qui devenaient tout à coup éclairantes. Par exemple, le rite de la partie de cartes en famille. Pendant des années, le soir, les parents de Kafka jouaient aux cartes. Pendant des années, ils lui avaient demandé de participer. Pendant des années, le fils avait dit non. Mais il ne s'en allait pas pour autant. « Je restais là à y assister, seul, totalement étranger. » Un jour, il prit le temps de réfléchir : « Que signifiait ce refus plusieurs fois répété, depuis l'enfance ? » L'invitation à jouer représente un appel à participer à la communauté. Et le jeu en soi, observait Kafka, « ne l'aurait même pas trop

ennuyé ». Cependant, sa réponse avait été invariablement négative. Kafka déduisait de cette obstination quelque chose qui allait très loin : ce fragment de comportement en famille suffisait à faire comprendre pourquoi « le courant de la vie » ne l'avait jamais entraîné, pourquoi il était toujours resté sur le seuil de quelque chose qu'il esquivait ensuite. On remarque un comique subtil, en un premier moment, en voyant quelles conséquences graves sont tirées d'une petite scène domestique. Mais Kafka, imperturbable, fait un pas de plus. Un des soirs ayant suivi le jour où il avait écrit ces observations, il décida de participer en quelque sorte au jeu, « en marquant les points pour maman ». Et il s'aperçut alors que la nouvelle situation dans laquelle il finissait par se trouver correspondait comme une moquerie à l'état normal de ses relations avec le monde extérieur : de cette façon, « cependant, il ne se produisit pas une plus grande proximité et, même s'il pouvait y en avoir un indice, elle était submergée par la fatigue, par l'ennui, par la tristesse du temps perdu. Et il en serait toujours ainsi. Cette terre de frontière entre solitude et communauté je ne l'ai quittée que dans des cas très rares, c'est même là que je me suis établi, plus encore que dans la solitude. Quelle terre belle et vivante était en comparaison l'île de Robinson ». Ici Kafka s'est situé lui-même dans la vie commune, en se définissant quasi comme un lieu géométrique.

Ce que soupçonne Kafka et qui émerge aussi de ses observations sur le jeu en famille, c'est que, quelque initiative pratique qu'il prenne pour se camoufler dans une normalité (et elles pouvaient être aussi différentes que le

travail de bureau ou des tentatives incertaines de se consacrer au jardinage ou à la menuiserie), c'était de toute façon un palliatif ou une façon maladroite de cacher un comportement sur lequel on ne pouvait pas se méprendre, dans son incongruité désespérante, « comme le comportement d'un homme qui chasse de sa porte le mendiant miséreux et puis, quand il est seul, joue le rôle du bienfaiteur en mettant l'aumône de sa main droite dans sa main gauche ». La sensation de vivre en se pressant la tête « contre le mur d'une cellule sans fenêtres et sans portes » correspondait à ce comportement. Le reste — « la famille, le bureau, les amis, la rue » — était « entièrement des fantaisies de l'imagination, plus proches ou plus lointaines ». Parmi celles-ci, « la plus proche » était la « femme ». D'où les malentendus inépuisables, avec n'importe quelle femme. D'où l'attraction inépuisable, puisque cette fantaisie plus proche pouvait condenser en elle toutes les autres et agir comme l'un de leurs émissaires.

« Les métaphores sont une des choses nombreuses qui me font désespérer d'écrire », note Kafka en décembre 1921, en commentant la phrase finale d'une de ses lettres à Klopstock, qui disait seulement : « Je m'y chauffe pendant ce triste hiver. » Une loupe très puissante atteint une phrase apparemment innocente, y reconnaît le jaillissement de la métaphore, s'en désespère. Pour quelle raison ? Naturaliste obstiné de la métaphore, Kafka parvenait à ramener presque tout, et en premier lieu l'écriture, à ce moment mystérieux où de la lettre se dégage l'image — et où, à partir de ce moment précis, ce qui pouvait être

considéré comme réel se détraque. Mais non parce qu'une souveraineté de l'écriture, ce qui est déjà, en soi, une métaphore, s'imposerait alors. Au contraire, il en ressort plutôt la dépendance invincible à *autre chose*. Aussi Kafka poursuit-il : « Le manque d'autonomie de l'écriture, sa dépendance de la bonne qui allume le poêle, du chat qui s'y chauffe, et aussi du pauvre vieux qui s'y réchauffe. Toutes ces opérations sont autonomes, car elles obéissent à une loi qui leur est propre, seule l'écriture est désarmée, n'habite pas en elle-même, elle est divertissement et désespoir. » Isolons quelques mots : seule l'écriture « n'habite pas en elle-même » : l'écriture est alors la première parmi tout ce qui est étranger. C'est pourquoi raconter les aventures de ce qui est étranger est raconter l'écriture elle-même, « divertissement et désespoir ».

L'étranger n'était pas seulement le protagoniste constant de l'écriture de Kafka. Il devait être aussi un compagnon secret, qui apparaissait et réapparaissait, qui l'accompagnait sans qu'on le lui demande. Peu de jours après avoir commenté la phrase finale de la lettre à Klopstock, Kafka note : « Je me suis réveillé en sursaut d'un sommeil profond. Au milieu de la pièce, un étranger était assis à une petite table, à la lumière de la chandelle. Il était assis, large et lourd, dans la pénombre, son manteau d'hiver déboutonné le faisait paraître encore plus large. »

L'extranéité est le bruit de fond chez Kafka. Tout la suppose, tout y aboutit. Kafka connaissait ce sentiment

dans ses diverses ramifications : depuis les plus évidentes, et même banales, manifestations psychologiques (le fait de se sentir exclu d'un groupe, d'un genre d'êtres, d'une communauté), jusqu'à ses figurations métaphysiques extrêmes (le gnostique comme l'Étranger dans le monde et au monde). Il y avait à l'origine un sentiment très aigu de la singularité de sa propre expérience psychique — jusqu'à l'impossibilité de la traduire. Où Kafka ne se complaisait pas, il la combattait même jusqu'à chercher l'humiliation des séjours dans des colonies naturistes, comme au Jungborn ou à Hellerau, où l'attraction principale était offerte par l'illusion de se fondre dans un groupe. (Et il se rendait vite compte que, au milieu des nudistes, il se distinguait encore plus, même si c'était seulement comme « l'homme avec le maillot de bain ».)

Toute l'œuvre de Kafka est un exercice (dans le sens des *Études* de Chopin) sur les nombreuses gammes de l'étranéité. Karl Rossmann est l'étranger au sens le plus radical et littéral : l'adolescent qui est expulsé de sa patrie et jeté sur un continent nouveau. K. est l'étranger dans le sens traditionnel : celui qui arrive de la ville dans un village de campagne, fermé et inhospitalier. Josef K. est étranger dans le sens d'ignorant, à l'intérieur d'une grande organisation qui le happe à son intérieur. Le chasseur Gracchus est étranger au monde entier parce qu'il voyage sans arrêt dans la zone intermédiaire entre la terre et le monde des morts. Le voyageur dans *La Colonie pénitentiaire* est l'étranger qui visite des lieux exotiques et prend note de leurs coutumes étranges. Gregor Samsa est le plus irrémédiable des étrangers, parce qu'il est devenu celui qu'on ne peut reconnaître dans sa propre chambre, non plus étranger

mais biologiquement étrange. En même temps, Gregor Samsa est plongé dans les situations les plus ordinaires. Il serait facile de le reconnaître dans certaines descriptions que Kafka a laissées de sa vie en famille. Mais aucun récit ne dissuade autant de tout commentaire que *La Métamorphose*, sans doute à cause du caractère très hautement « indubitable de l'histoire », une sensation que Kafka avait ressentie pour la première fois en écrivant *Le Verdict*.

Avant d'analyser le texte devant ses étudiants d'Ithaca, Nabokov sentit la nécessité de dire quelques mots simples et définitifs : « *Beauté plus pitié* — c'est le plus près que nous puissions approcher d'une définition de l'art. Où il y a beauté, il y a pitié, pour la simple raison que la beauté meurt toujours, la manière meurt avec la matière, le monde meurt avec l'individu. Si quelqu'un voit d'emblée dans *La Métamorphose* de Kafka quelque chose de plus qu'une simple fantaisie entomologique, alors je le félicite d'avoir rejoint les rangs des bons et grands lecteurs. »

Jusqu'à la mort de son fils Franz, Hermann Kafka — à ce que l'on peut en juger à partir des photographies qui ont subsisté — ne lui ressemblait pas. À soixante-deux ans, déjà donc plus âgé de vingt ans que ce que Kafka ne deviendrait jamais, le père était un homme massif, avec des cheveux courts grisonnants, énergique, aux traits épais. Il est facile de l'imaginer derrière un comptoir. Mais non celui de la boucherie de son propre père à Wossek. À présent, sa mercerie en gros occupait l'angle droit du palais Kinsky. Hermann Kafka a sur ses genoux son petit-fils Felix, dont il avait annoncé la naissance — écrit

Kafka — en faisant le tour de toute la maison en chemise de nuit, « comme si l'enfant non seulement était né, mais avait déjà mené une vie pleine d'honneurs et que son enterrement avait été célébré ».

Déplaçons maintenant notre regard sur une photographie d'Hermann Kafka en 1930, six ans après la mort de son fils et un an avant la sienne. Il est debout, près de sa femme, qui dans son manteau long et sombre semble une concrétion du sol. Hermann est maigre, le col de sa chemise est trop large, son manteau est ouvert et comme s'il était accroché, avec une certaine élégance, à un cintre. Son visage est celui qu'aurait eu Franz Kafka s'il avait vieilli. Tout est semblable : la plantation des cheveux, les oreilles décollées, l'inclination légère de la tête, l'ossature du visage triangulaire, la désolation tranquille du regard. De ce dernier seulement on peut dire qu'il ne correspond pas pleinement à celui de son fils. Mais il le suppose.

VIII

LA COUCHE DE MOUSSE

Le Terrier est ce qui s'approche le plus, chez Kafka, d'un écrit testamentaire. Et le récit fut composé au cours de son dernier hiver, 1923-1924. Le ton est celui d'un compte rendu scrupuleux, comme celui de quelqu'un disant : si vous voulez vraiment savoir quelle était ma vie, vous trouverez ici le journal de bord, dépouillé pourtant de toute accidentalité, réduit à la géométrie des mouvements, au-dessus et au-dessous de la couche de mousse ouvrant l'accès du terrier. Tout le récit est un enchaînement déductif qui descend d'un énoncé singulier, quatre mots des *Journaux* écrits au début de 1920 : « *Meine Gefängniszelle — meine Festung.* » « Ma cellule de prisonnier — ma forteresse. »

De quoi parle-t-on dans *Le Terrier* ? D'une question sur laquelle Kafka s'était plusieurs fois arrêté, dans les *Journaux* et dans de nombreuses lettres. Toujours par allusions, jamais de façon systématique. Il s'agissait d'une « façon de vivre », celle qui lui appartenait — avait-il fini par penser — irréductiblement, mais qui avait été au début presque

un jeu, un défi, une provocation. Alors qu'à la fin cela s'était révélé une nécessité. Cette façon de vivre — ou plutôt ce régime de la survie — s'était dévoilée de façon de plus en plus nette et rigoureuse grâce à l'action de ce que Kafka appelait *l'écriture*. Mais à son tour, l'écriture avait seulement fait affleurer quelque chose qui, de toute façon, était déjà présent : un écart, une césure par rapport au « courant de la vie », dont il reconnaissait qu'il n'y avait « jamais été entraîné ». Il n'y avait pas réussi, il n'avait pas voulu, il n'avait pas pu.

De temps en temps, Kafka était saisi de curiosité et cherchait à savoir comment tout avait commencé, comment avait commencé à se manifester cette « façon de vivre » qui deviendrait ensuite pour lui l'unique façon de vivre. Et une fois, il décrivit ces débuts avec des mots si clairs et paisibles qu'ils sonnaient comme définitifs, dans une note des *Journaux* qui remonte à janvier 1922 : « Mon évolution a été simple. Quand j'étais encore content, j'ai voulu être mécontent et je me suis élancé dans le mécontentement, en utilisant tous les moyens de l'époque et de la tradition qui m'étaient accessibles, mais je voulais tout de même pouvoir revenir en arrière. En somme, j'étais toujours mécontent, même de mon contentement. Ce qui est étrange c'est que la comédie, si l'on s'y applique de façon suffisamment systématique, peut devenir réalité. Ma décadence spirituelle a commencé avec un jeu puéril, et, pourtant, conscient dans sa puérilité. Par exemple je contractais exprès les muscles de mon visage, je marchais sur le Graben les bras croisés derrière la tête. Des jeux

infantilement ennuyeux, mais efficaces. (Quelque chose de semblable arriva avec l'évolution de mon écriture, sauf que cette évolution de mon écriture malheureusement par la suite s'enraya.) S'il est possible de cette manière de forcer le malheur à se laisser évoquer, alors tout devrait se laisser évoquer. Bien que mon évolution suivante semble me contredire et bien que le fait de penser de la sorte soit généralement en opposition avec mon être, je ne peux aucunement admettre que les débuts de mon malheur aient été intérieurement nécessaires, ils ont peut-être dû avoir leur nécessité, mais non pas une nécessité intérieure, ils arrivèrent en volant comme des mouches et comme des mouches on aurait pu facilement les chasser. »

La langue allemande a deux mots qui signifient « terrier » : *Höhle* et *Bau*. Des mots opposés : *Höhle* désigne l'espace vide, la cavité, la caverne ; *Bau* désigne le terrier comme construction, édifice, articulation de l'espace. Pour l'animal qui parle dans *Le Terrier*, les deux mots correspondent à deux manières différentes de concevoir le même lieu. La *Höhle* est le terrier comme refuge, « trou de sauvetage », pure réaction de terreur, tentative d'esquiver le monde extérieur. Alors que le *Bau*, le terrier comme construction, a un caractère autosuffisant et souverain, et qu'il est aussi soucieux, surtout, de vérifier continuellement son autosuffisance et sa souveraineté. Confondre les deux significations est presque une offense — et l'animal inconnu le rejette avec mépris : « Mais le terrier (*Bau*) n'est certainement pas seulement un trou de sauvetage ! » dit-il. En effet, pas une seule fois il n'utilise le mot *Höhle* pour

désigner son terrier. Et il ne montre pour personne autant de mépris que pour cet animal hypothétique — sûrement « un sale gueux » — qui prétendrait « habiter sans bâtir » dans le terrier.

Le Terrier est une coulée unique de mots, sans alinéas dans ses dernières pages, qui s'interrompt au début d'une proposition relative. Mais en suivant le principe qui anime le texte, le narrateur saurait continuer à narrer indéfiniment. Un seul être peut l'interrompre : sa partie adverse ténébreuse, si par hasard celle-ci sortait d'une existence uniquement acoustique, cessant de creuser dans le terrier comme si c'était le sien pour se montrer museau contre museau. Ce serait alors un affrontement mortel. Ou autrement, cet être indéfini et persécuteur pourrait aussi se dissiper, remplacé par une autre hypothèse et par d'autres inquiétudes. En tout cas, l'interruption du texte serait fortuite et brusque. Car, de même que le sifflement que l'on perçoit derrière les murs des galeries est constant et tenace, de même le bourdonnement des mots de l'animal narrant ne connaît pas de pauses. Rien ne peut l'apaiser, même pas la certitude. « Je suis arrivé au point où je ne veux même pas avoir de certitude », avoue le constructeur du terrier — et cela suffit à nous révéler la nature inépuisable et forcée de son entreprise.

Dans *Le Terrier*, Kafka soustrait la compulsion de l'écriture à toute contingence et il nous la montre dans son élémentarité, comme un pur enchaînement de gestes. Tout

devient immensément abstrait, mais en même temps, sur cette scène dépouillée et cachée, la parole assume un pathos qu'elle n'avait jamais atteint auparavant en se narrant elle-même. Et certaines phrases, certains fragments de phrases ressortent avec une intensité douloureuse, résonnant sans fin dans le vide des galeries :

« le murmure du silence sur la place forte » ;

« c'est comme si la source d'où coule le silence du terrier s'ouvrait » ;

« Justement en qualité de propriétaire de cette œuvre grande et sensible, je suis, bien entendu, désarmé face à toute attaque qui serait un peu plus sérieuse, le bonheur de la posséder m'a gâté, la sensibilité du terrier m'a rendu sensible moi-même, ses blessures me font mal comme si c'étaient les miennes » ;

« le grand terrier se tient là, désarmé, et je ne suis plus un petit apprenti mais un vieux contremaître et les forces que je possède encore s'amenuisent, quand la décision arrive ».

Gregor Samsa est un être proche de l'animal indéfini qui parle dans *Le Terrier*. Mais il n'a ni le génie constructif ni l'esprit spéculatif de cet animal. Il lui manque justement un terrier. Sa chambre a subi seulement une esquisse de transformation, qui se révèle dans les trois portes fermées à clé. Simplement parce que Gregor n'a pas eu le temps d'y penser, car il est obligé de se précipiter dans le monde extérieur, entre un train et un autre, excité par le réveil, pour gagner ce qu'il faut pour entretenir sa famille et régler les dettes de son père. Mais Gregor aussi aurait

besoin d'une couche de mousse qui cachât le seuil de sa chambre. En ne la possédant pas, il est l'être le plus exposé. Le monde extérieur ne peut que le blesser, comme les méchantes pommes que son père lance contre lui. Même si, debout, Gregor est aussi grand qu'un chien, sa nature d'insecte — et même d'*Ungeziefer* indéterminé, mot qui implique déjà en lui la nocivité — le prédispose à une seule fin possible : être éliminé. Personne autant que lui n'aurait besoin d'un terrier, même de l'espèce la plus humble, celle qui n'est qu'un « trou qui sert à sauver sa vie » et comme tel est méprisé par l'animal savant qui parle dans *Le Terrier* et nourrit d'autres ambitions. Mais Gregor n'en aura pas. Il ne dispose de rien d'autre que de murs nus qu'il parcourt comme un fou et d'un divan sous lequel se blottir. Sa sensation constante est celle de quelqu'un qui est nu et encerclé par des êtres habillés, protégés, armés. Alors que ses pattes minces sont inadaptes pour brandir n'importe quelle arme.

La Métamorphose est une histoire de portes que l'on ouvre et que l'on referme. Et surtout, que l'on ferme à clé ou que l'on force. La chambre de Gregor Samsa a trois portes. Quand Gregor, un matin pluvieux, se réveille transformé en quelque chose qui ressemble à un coléoptère d'une taille d'environ un mètre, il pense tout de suite avec angoisse à l'heure tardive et au tourment naturel à son métier de commis voyageur obligé de se lever tôt, tandis que d'autres représentants peuvent se permettre de « vivre comme des femmes de harem ». Mais peu de temps après, il entend frapper avec insistance aux trois portes : il

entend d'abord la voix de sa mère, derrière la porte donnant sur le salon ; puis c'est son père, derrière la porte donnant sur le couloir ; puis c'est sa sœur, derrière la porte donnant sur sa propre chambre à coucher. Gregor est assiégé par les voix. Et les trois portes sont fermées à clé. Car Gregor utilisait « la précaution qu'il avait prise dans ses voyages de fermer à clé même chez lui toutes les portes pendant la nuit ». Le cours des pensées de Gregor est jusque-là si raisonnable et quotidien que personne ne s'arrête — et même Gregor ne s'y arrête pas — sur l'étrangeté de ce fait. Fermer à clé chaque nuit trois portes dans sa propre maison, habitée par le père, la mère et la sœur auxquels Gregor est lié par les sentiments les plus affectueux, n'est pas du tout quelque chose d'évident. Or, non seulement Gregor s'était imposé ce rituel, mais « il s'en félicitait ». En fermant à clé ces portes, Gregor avait disposé un espace scellé, prêt pour la métamorphose. Perçu avec les yeux persécuteurs du monde, ce geste de fermer à clé était une déclaration d'hostilité à l'égard de l'extérieur. Comme le dira sur un ton accusateur le gérant de la maison qui l'emploie, venu se rendre compte de ce qui arrivait à Gregor Samsa : « Vous vous barricadez dans votre chambre. » Mais justement cette chambre, à vrai dire « un peu trop petite », meublée avec les meubles les plus ordinaires de la famille, et avec seulement la touche personnelle de la photographie d'une inconnue avec un chapeau, un boa et un manchon de fourrure, suspendue à un mur dans un cadre que Gregor avait lui-même taillé avec sa scie pendant une heure de passe-temps, était une enceinte fermée et infranchissable, condition préliminaire à l'accomplissement de toute métamorphose, y compris

celle qui se manifesterait dans le corps même de Gregor. Certes, Gregor ne le savait pas. Il avait seulement voulu se séparer de façon à peine un peu plus nette de la petite communauté à laquelle il consacrait tous ses efforts, surtout depuis qu'il s'était promis de régler les dettes de son père. Et même, il ne l'avait peut-être pas voulu. Mais la séparation s'était produite. Et chaque séparation, même la plus petite, équivaut à une séparation totale. Cette loi physique et métaphysique n'avait jamais été l'objet des pensées de Gregor. Mais les lois agissent de toute façon, même pour ceux qui les ignorent.

Depuis le moment où, en allant au lit, Gregor a fermé, sans même s'en rendre compte, les trois portes de sa chambre, toute sa vie est devenue une histoire de portes que l'on ouvre et que l'on referme. Au début, c'est Gregor lui-même qui ne voudra pas ouvrir, parce qu'il ne sait pas encore comment faire bouger son corps de gros coléoptère. À la fin, c'est sa sœur, sa justicière, qui va le refouler dans sa chambre, envahie désormais par « des écheveaux de poussière et de saleté ». Et Gregor l'entendra crier : « Enfin ! », pendant qu'elle tourne la clé dans la serrure. Entre ces extrêmes, une série angoissante de situations intermédiaires. La porte qui s'ouvre parce que la sœur apporte la nourriture à l'insecte. La porte qui s'ouvre de nouveau parce que la sœur et la mère essaient de déplacer les meubles de la chambre. La porte qui s'ouvre parce que Gregor, debout sur ses pattes postérieures, comme un chien, parvient péniblement à tourner la clé avec ses mandibules. La porte qui reste ouverte, le soir, de sorte que Gregor, « restant dans l'obscurité de sa chambre et invisible depuis la salle à manger, puisse voir toute la famille

autour de la table éclairée et écouter leurs discours, d'une certaine manière avec la permission de tous ». La porte entrouverte à travers laquelle Gregor parvient à épier les trois pensionnaires barbus qui mâchent la nourriture servie par la mère.

Au cours des trois mois où Gregor vit sa vie d'insecte, la porte est pour lui l'enseigne de la « terre de frontière entre solitude et communauté ». Si Kafka l'avait abandonnée « seulement dans des cas très rares », Gregor y parviendra une seule fois. Revêtu comme Glaucus émergeant de la mer non pas d'algues, de mousses et de coquillages, mais de « bouts de fil, de cheveux, de restes de nourriture sur le dos et sur les côtés », exténué par le jeûne et l'insomnie, encore endolori par la blessure que le père lui a faite en lui lançant sur le dos une pomme, Gregor Samsa n'a « aucune honte à avancer pendant un moment sur le sol immaculé de la salle à manger ». Son geste est héroïque — et annonce le suicide mystique. Indifférent à la musique tant qu'il était un homme, c'est seulement dans sa métamorphose animale que les sons lui ont révélé « la voie vers la nourriture inconnue qu'il désirait si ardemment ». Pour cette nourriture Gregor est disposé non seulement à mourir, mais à passer à l'attaque. Après avoir montré pendant des semaines la pudeur la plus délicate en se cachant derrière une couverture et sous le divan, pour ne pas offenser la vue de quiconque, Gregor se hasarde à penser « tirer avantage pour la première fois de son aspect terrifiant » (semblable, en cela, à Kafka qui écrit *La Métamorphose*), pourvu qu'il atteigne la source de la musique. Cela seulement aura le pouvoir de lui ouvrir le chemin jusqu'à sa sœur et son violon. Alors il lui confierait son

plan de l'envoyer au conservatoire, et se dressant sur ses pattes postérieures, habituées désormais à ces efforts, il se soulèverait jusqu'à la hauteur de ses épaules et « l'embrasserait dans le cou », exposé dans sa nudité, « sans col ni ruban ». Le coléoptère encombrant qui embrasse le cou de sa sœur est le plus lancinant des moments musicaux. Ainsi qu'une vision érotique intolérable. Cela suffirait à attiser de nouveau ce « tourbillon qui souffle du passé », depuis des millions d'années, dont parlera un jour le chimpanzé Rotpeter dans une communication académique. Mais cela n'est pas acceptable. Ce tourbillon, remarquera Rotpeter avec son ironie suprême, ne peut être désormais qu'« un souffle qui chatouille le talon de quiconque bouge ici sur terre : du petit chimpanzé comme du grand Achille ». C'est pour cette raison que l'apparition téméraire de Gregor sur le sol de la salle à manger est suivie, au bout de quelques minutes, du verdict de sa sœur : « Il faut chercher à nous débarrasser de lui. » Et le matin suivant résonne le cri de la servante osseuse : « Regardez là, il est crevé ! »

IX

MOUCHOIRS DE FEMMES

L'appareil — « un appareil singulier », dit avec une complaisance affectueuse l'officier chargé de le faire fonctionner — est encaissé dans la terre, dans une petite vallée sablonneuse et ensoleillée de la colonie pénitentiaire. On y respire un « maudit, mauvais air tropical ». Autour de l'appareil, quatre hommes : l'officier, un condamné enchaîné, qui donne les signes d'un dévouement abruti dans l'attente d'être allongé sur la machine ; un soldat, qui doit surveiller le condamné ; un voyageur (non pas un simple touriste, mais un hôte d'honneur dont on dit qu'il est un « grand savant »). Dans cette sévère scène masculine — militaire, pénitentiaire, coloniale — entre un seul élément féminin : « deux délicats mouchoirs de femmes » que l'officier a comprimés entre le col de l'uniforme et son cou brûlé et moite. L'uniforme est lourd pour le climat tropical, remarque tout de suite le voyageur. Et il s'attire ainsi une déclaration de principe de la part de l'officier : certes, ces uniformes sont lourds, « mais ils signifient la patrie ; et nous ne voulons pas perdre la patrie ». Les délicats mouchoirs de femmes servent alors à atténuer les souffrances auxquelles

s'expose l'officier, dans un climat qui pourrait, sinon, lui faire « perdre la patrie ».

Près de l'appareil il y a un « tas de chaises cannées », comme dans un café-concert abandonné. L'une d'elles est offerte au voyageur pour qu'il puisse assister confortablement à l'exécution. En même temps, l'officier continue à expliquer implacablement, en français, le fonctionnement de la machine. Le voyageur cache péniblement une certaine indifférence et intervient à un moment avec une petite phrase idiote qui devrait rassurer quant à la vivacité de son attention : « L'homme est donc étendu là. » En disant ces mots, le voyageur croise les jambes et s'appuie sur le dossier de la chaise cannée. Maintenant il est prêt à regarder.

À travers les paroles de l'officier se dessine, puissante, la figure du « vieux commandant ». On lui doit entièrement la conception de la machine. Et c'est une œuvre totale. Le voyageur demande une confirmation : « Alors a-t-il tout réuni en lui ? Était-il soldat, juge, constructeur, chimiste, dessinateur ? » « Certainement », répond l'officier, avec fierté. Le vieux commandant apparaît de plus en plus comme l'un de ces titans qui ont fleuri au XIX^e siècle et qui abattaient toutes les barrières. Ils étaient des génies professionnels et voulaient agir sur l'humanité comme sur un clavier docile. Avec sa machine, le vieux commandant était parvenu à réaliser la plus profonde aspiration gnoséologique de son époque, celle que Hebbel décrit une fois dans ses *Journaux* : « En des jours comme celui-ci, on se sent comme si la plume trempait directement dans le sang et le cerveau, au lieu de l'encre. » Le cours du monde avait le même objectif, mais en éliminant le « comme si »,

le dernier obstacle. Toute connaissance médiate — à travers le son de la parole, à travers l'esprit insaisissable — était une diminution, une atténuation. Pour atteindre à un degré de vérité indubitable, la connaissance devait être écrite — au sens de *gravée* — dans le corps. C'était seulement ainsi que l'on pouvait être sûr que la parole entraît à l'instant dans le sang. Et le vieux commandant avait montré la voie : la herse remplaçait la plume et écrivait « directement » (aurait dit Hebbel) sur le corps du condamné. C'est la seule connaissance absolue, qui rend superflues toutes les autres. C'est pourquoi le condamné n'était pas informé de la sentence. Il n'en avait pas besoin, comme l'expliquait l'officier : « il l'expérimente sur son corps ». Kafka écrivait aussi dans les *Journaux* (en 1922, huit ans après la rédaction et trois ans après la publication de *La Colonie pénitentiaire*) une observation qui pouvait corroborer les pensées du vieux commandant (et de son vulgarisateur, l'officier) : « Vue avec un regard primitif, seule la douleur physique est la vraie, l'irréfutable vérité, que ne peut pas troubler un élément extérieur quelconque (martyre, sacrifice pour un être humain). Il est étrange que le dieu de la douleur n'ait pas été le dieu principal des premières religions (mais peut-être seulement de celles venues plus tard). Chaque malade a son dieu domestique, le malade des poumons a le dieu de l'asphyxie. Comment peut-on supporter son approche, si l'on ne participe pas de lui avant même l'épouvantable réunion. » Le vieux commandant était un dévot de ce dieu originaire qui n'a jamais existé, de ce dieu qui choisit de se manifester dans la seule modalité qui ne tolère pas d'équivoques : la douleur physique. Alors il n'est plus question de symboles ou de métaphores

ou de cérémonies : ce sont des précautions tardives, atténuées. En même temps, le vieux commandant était un auteur de projets, expert en engrenages et en roues dentées. Et donc, de tout ce qu'il y a de plus avancé. Il unissait en lui l'archaïque à l'état pur (si pur qu'il n'avait peut-être jamais existé) et le moderne à l'état pur. Comment s'étonner que très peu réussissent à se maintenir à la hauteur d'une telle tension ?

Le vieux commandant avait donc réussi à surpasser les temps antiques (ceux qui étaient dominés encore par le dieu de la douleur physique), mais il en avait sauvegardé quelques doctrines importantes. Par exemple, celle de l'ornement. Pour quelle raison l'écriture sur le corps du condamné était-elle entourée de ces fines volutes, serrées et labyrinthiques, rappelant certains tatouages ou décorations lointaines ? Comment expliquer cet *horror vacui* ? Était-ce le signe d'un esprit encore enfantin ou la trace d'une plus haute sagesse ? On allait bientôt comprendre qu'il s'agissait de cette dernière. Seul l'ornement permet de résoudre une question grave : l'écriture « ne doit pas tuer tout de suite », il faut que subsiste la possibilité de « passer beaucoup de temps à la lire ». Sinon le dieu ne laisserait pas à ses fidèles le temps suffisant pour le reconnaître et l'adorer. Il faut en outre considérer que le condamné ne peut pas lire de ses yeux l'écriture que l'on grave sur son corps. Il doit la lire « avec ses blessures ». C'est pourquoi il a besoin de temps pour s'habituer, pour s'exercer. C'est la raison ultime de l'ornementation : faire en sorte que le condamné ait le loisir d'apprendre à lire sans se servir de ses yeux. Ou plutôt à se lire, car le texte fait désormais partie de son corps. C'est alors que la herse

peut le transpercer de part en part et le renverser dans la fosse. Le travail est fini.

Pendant ce temps, les paroles de l'officier commençaient à éclairer aussi la figure du nouveau commandant. Il s'agissait avant tout d'un réformateur. Précautionneux mais décidé, il essayait d'avancer dans une « direction nouvelle, modérée ». Les questions de la faute et de la peine ne le touchaient pas en elles-mêmes, mais seulement par crainte que les institutions de la colonie pussent scandaliser les étrangers. Pour le reste, il s'occupait surtout de constructions. « Des constructions au port, toujours des constructions au port ! » : on parlait de cela dans les assemblées. Son attitude envers les étrangers était celle d'un subalterne. Il flattait le voyageur, le définissait sur un ton pompeux comme « un grand savant de l'Occident » et, tout en sachant qu'il « ne voyageait qu'avec l'intention de voir et certainement pas pour modifier les institutions judiciaires étrangères », il s'attendait à obtenir de lui une sollicitation justement pour changer les procédés en usage dans la colonie. Comme s'il n'avait pas assez de pouvoir pour agir seul, avec sa « voix tonnante ». Mais cela était faux. Et puis, toujours ces dames qui l'entouraient comme une bande de prétoriens — ou de collégiennes mûres. Omniprésentes, capables même de s'emparer des mains de l'étranger et de « jouer avec ses doigts »... Les paroles de l'officier avaient un timbre de mépris affligé. Parler du nouveau commandant c'était comme parler des temps nouveaux et de leur insuffisance. Mais l'officier savait qu'il était désormais le seul à parler ainsi. Les derniers partisans du vieux commandant se taisaient dans l'ombre, comme une secte clandestine.

Aussi, avec une ténacité pathétique, l'officier tentait pour une dernière fois de susciter chez le voyageur une admiration appropriée et convaincue pour la machine, mais sa tentative était désespérée. Le monde avait déjà choisi une voie moins pure et rigoureuse, celle du nouveau commandant, avec son cortège de femmes. La vérité fait peur, pensait l'officier. Tout le monde déclare hypocritement aspirer à la certitude, mais personne n'est capable de vivre dans le monde de la certitude, où « la faute est toujours indubitable » et la peine correspondante se grave sur les corps. Équilibre parfait, transparence complète. Rien de fortuit dans le fait qu'une des « difficultés techniques » avait été celle de construire la herse en verre. Car seulement ainsi la transparence était garantie. Et « aucune peine n'avait été épargnée » pour atteindre ce résultat. Le dieu de la douleur physique pouvait ainsi enfin s'envelopper, comme dans une écharpe, dans la clarté parfaite de la parole.

Et ces mouchoirs de femmes, alors, qui protégeaient le cou de l'officier trempé de sueur ? Devait-on penser que même l'officier avait besoin d'atténuer quelque chose, au moins la dure règle de l'uniforme ? Mais d'où venaient ces mouchoirs ? Ce ne fut clair qu'à la fin. L'officier avait pris sa décision. « Alors le moment est venu », avait-il dit. Si le voyageur n'avait pas été convaincu par la machine, l'officier se sentait tenu de prendre la place du condamné pour que sur son dos soient gravés les mots : « Sois juste. » Son corps serait ensuite transpercé par de multiples pointes et la machine s'en irait en pièces, une roue après l'autre. Un monde s'achevait. Avant de s'étendre sur le lit de la machine, l'officier voulut jeter les deux mouchoirs au

condamné, auquel il venait juste de rendre la liberté. Il dit : « Voilà tes mouchoirs. » Puis, s'adressant au voyageur : « Des cadeaux des femmes. » Encore les maudites femmes du nouveau commandant. C'étaient donc elles qui avaient fait cadeau de ces mouchoirs vaporeux au condamné. Toujours pour atténuer sa peine. De même qu'elles l'avaient gavé de sucreries, qu'il avait évidemment aussitôt vomies, quand la machine avait commencé à fonctionner. C'est pour cela que l'officier avait soustrait ces mouchoirs au condamné. Pourquoi l'avait-il fait ? Par une mesquinerie abyssale ? Ou peut-être seulement parce que ces mouchoirs troublaient la pureté du procédé ? À la fin, lui-même les avait utilisés. Cela avait-il été une faiblesse ? Et à présent, dès que le condamné avait repris possession de ses mouchoirs, voilà que le soldat voulait les lui arracher. Il semblait impossible de se défaire de ces mouchoirs. Le sang coulait, le soleil se montrait féroce, les engrenages gémissaient. Et les mouchoirs continuaient à circuler. Entre le dieu de la douleur et l'écroulement de sa machine toute l'histoire s'était passée. Il ne restait que ces deux mouchoirs trempés pour la témoigner. Et un amas de débris.

Chez Kafka se produit la *commixtion* entre quelque chose d'archaïque, mais d'une espèce par rapport à laquelle tout archaïsme connu est déjà une dérivation tardive, et quelque chose d'actuel qui n'avait pas encore eu le moyen de se manifester. Le résultat est un composé chimique puissant, que personne ne sait traiter. Cela affleura une fois, comme un banc de corail, dans *La Colonie pénitentiaire* — et

se hâta de sombrer à nouveau. Cela ne se laissait pas regarder longtemps, mais la présence en était perceptible sous le fil de l'eau.

Un soir de novembre, « avec une indifférence parfaite », Kafka lut sa « sale histoire » (*La Colonie pénitentiaire*) dans une galerie de Munich, devant une cinquantaine de personnes et des tableaux de Van Dongen et de Vlaminck accrochés aux murs. Il se sentait aussi froid que « la bouche vide d'un poêle ». Pendant qu'il lisait, le graphologue Max Pulver eut l'impression que « dans la salle il se diffusait une odeur fade de sang ». À un moment donné, on entendit un bruit sourd. Une dame s'était évanouie et elle fut aussitôt emmenée dehors. D'autres s'éloignèrent avant la fin. D'autres se plaignirent parce que la lecture avait duré trop longtemps.

X

CORPS À CORPS ET FUITES

Karl Rossmann est le petit héros des fables qui est jeté dans le monde. Sérieux, tenace, prêt à tout, curieux, robuste. Il rencontre des ogres et des ogresses, d'autres garçons et d'autres filles, des policiers et des vagabonds : il parle avec tous en adulte, avec gravité et à-propos. La condamnation, qui le précède et qui l'a expulsé de sa patrie et de sa famille, n'assombrit pas le monde à ses yeux et ne lui nuit pas, ce monde qui, en Amérique, se montre avant tout dilaté et multiplié. « Comme elle est grande », pense Karl à propos de la statue de la Liberté, tandis que le bateau passe lentement devant elle. Il ne s'étonne pas que la statue brandisse un glaive au lieu d'un flambeau. Karl observe, prend note. Et ce sera là son attitude la plus constante : mesurer le monde, ses quantités croissantes, les portes, les tiroirs, les compartiments, les marches, les plans, les véhicules de plus en plus nombreux. Rien de plus naturel pour lui, qui a « toujours été très intéressé par la technique ». Sans aucun doute, il serait devenu ingénieur si on ne l'avait pas obligé à partir pour l'Amérique. Ce qui apparaît est immédiatement perçu par Karl comme élément d'une série. Et cette sérialité du perçu

modifie d'abord l'œil de celui qui perçoit. Lequel se reconnaîtra comme étant remplaçable comme les nombreuses figures punctiformes qui, vues de haut, bougent dans la rue et se dissipent vite. Ou qui pourraient, autrement, être toujours les mêmes, réapparaissant continuellement. L'effet ne changerait pas. La répétition de l'identique et la substitution constante se présentent sous les mêmes apparences.

Une gaieté inexplicable et irrépressible circule dans les pages de *L'Oublié*. On n'en saisit pas la raison. Après le coup de chance, au début, de la rencontre avec Edward Jakob, le célèbre « oncle d'Amérique », le chemin de Karl Rossmann est de plus en plus tourmenté. Chaque pas implique quelque chose de vexatoire. Et il semble se diriger vers une dégradation progressive. Mais Karl a le don des grands mystiques qu'il ignore : il accueille tout ce qui lui arrive d'une âme égale. Il reconnaît ceux qui lui sont hostiles et il est capable de s'opposer à ce qui le piétine. Mais il ne développe jamais d'acrimonie. Karl se concentre sur un point : il veut *bien faire* ce qu'il doit faire. Même dans les situations les plus décourageantes il parvient à se dire : « Il faut seulement connaître le mécanisme. » Il utilise les douzaines de compartiments du prodigieux bureau que son oncle lui a procuré avec l'attention et le point d'honneur qu'il mettra à composer, à partir d'une série de restes grignotés, un plateau présentable de petit déjeuner pour l'obèse Brunelda.

Kafka expérimenta dans *L'Oublié* quelque chose qui n'était pas approprié à son époque : l'ingénuité épique. Et, pour lui aussi, ce fut une tentative isolée. L'artifice dont il se servit fut d'y aboutir à travers un personnage qui fût lui-même l'ingénuité épique, en l'introduisant dans un lieu qui eût encore le pouvoir de l'accueillir : l'Amérique, telle qu'elle se révélait aux yeux stupéfaits d'un adolescent européen au début du siècle. Sur la base de la simple lecture du *Soutier*, et sans savoir qu'il s'agissait du premier chapitre d'un roman, Musil devina ce point-là : « Il s'agit d'une ingénuité intentionnelle, mais qui n'a rien du côté déplaisant de celle-ci. Parce que c'est de l'ingénuité vraie, qui en littérature (exactement comme la fausse ; là n'est pas la différence !) est quelque chose d'indirect, de compliqué, de conquis, une nostalgie, un idéal. » Et suivent tout de suite les mots les plus beaux qui aient jamais été écrits sur *L'Oublié* : là où Musil dit que le roman est tenu par « ce sentiment des prières ferventes des enfants et a quelque chose du scrupule inquiet des devoirs à la maison bien faits ».

L'air qui circule dans *L'Oublié* est celui très pur du roman d'aventures. Non pas que les événements vécus par Karl Rossmann soient étonnants. Mais la disposition de son esprit est telle que le monde lui apparaît avec une netteté particulière de contours. Des personnes et des choses. C'est comme si Karl portait en don à l'Amérique cette vision hyper-réelle que seul l'objectif nous accorde. Dans sa valise d'émigrant, il cachait l'hallucination du cinéma.

Les passagers d'un bateau européen sont en train de débarquer à New York. Un jeune Allemand se rend compte qu'il a oublié son parapluie. Il confie sa valise à une connaissance occasionnelle et revient en arrière pour le chercher. Rien de plus banal, une de ces scènes que le romancier — même Dickens, qui est ici le modèle de Kafka — a l'habitude d'expédier rapidement pour aboutir à un déroulement de la narration. Mais pas cette fois. Dès que Karl Rossmann change de direction et revient en arrière pour chercher son parapluie, le lecteur se rend compte que se produit en lui un phénomène singulier : il s'enfonce dans les détails. Tout prend soudain une grande importance. Tout acquiert du relief, trop de relief. Déjà quatre lignes plus loin, lorsque Karl Rossmann se retrouve en train de chercher « péniblement son chemin à travers d'innombrables petits locaux, des couloirs pleins de tournants, de petits escaliers, qui se succédaient sans interruption, et une pièce vide ornée d'un bureau abandonné », nous percevons obscurément que nous ne nous trouvons plus seulement sur un bateau, mais sur une terre nouvelle, où tout est soumis à une attention exacerbée et l'œil qui observe se sent obligé de se fixer sur chaque geste, chaque pas, chaque trait des personnages. Tout se dilate, chaque fragment occupe la totalité du champ visuel. Une tension déraisonnable s'accumule. On se demande longtemps pourquoi, comme si cette tension servait à préparer quelque événement extraordinaire. Mais ensuite nous l'oublions, satisfaits par ce qui est déjà en train d'arriver. Quand un massif soutier allemand, dont on ne connaît même pas le nom, se plaint des malversations qu'il subit de la part du chef des chaudières,

Schubal, qui semble préférer les étrangers aux Allemands, et que Karl Rossmann, qui vient à peine de le connaître, veut l'aider à faire valoir ses droits, c'est ce qui captive notre intérêt, comme si nous nous trouvions face à un jugement divin. L'enfoncement dans le détail n'est pas encore fini. Quand le soutier et Karl Rossmann se présentent au capitaine, au-delà des trois hublots de la pièce des navires majestueux se croisent pavillons au vent — et derrière eux s'étend New York. Est-ce là le moment où Karl Rossmann voit la ville pour la première fois ? Non, c'est plutôt le premier moment où Karl est vu : New York « fixait Karl avec les cent mille fenêtres de ses gratte-ciel ». Des milliers et des milliers d'yeux convergent sur la même figure : ils accompagneront Karl dans ses péripéties, sans se détacher de lui. C'est aussi pour cette raison que tout événement dans lequel il est impliqué est si tendu et fantasmatique, sans que Karl puisse s'en rendre compte. Un parterre immense et anonyme est en train de le regarder. C'est la naissance du cinéma. Mais les positions sont renversées. Cette fois le parterre se trouve en haut, vers le ciel, en pleine lumière.

Kafka avait voulu raconter « le New York le plus moderne ». Grande fut sa déception quand le premier exemplaire du *Soutier* lui parvint. Sur le conseil de Werfel, Kurt Wolff avait placé en couverture une gravure du port de New York en 1840. Un bateau à vapeur à la haute cheminée, quelques voiles dans le lointain, le vague profil d'une ville dans le fond. Une gracieuse scène de genre. Mais très éloignée de ce que l'auteur souhaitait. Dans cet

alignement de maisons basses et lointaines, il n'y avait pas trace d'yeux qui regardaient. Kafka cacha sa déception sous des expressions de gratitude. Avec un style de mandarin, il concluait en disant à Wolff qu'il valait mieux après tout qu'on ne lui eût pas soumis la couverture, parce qu'il l'aurait refusée — et qu'il aurait ainsi « perdu cette belle image ».

Dès les premières pages de *L'Oublié*, les mots se rangent toujours avec la même importance, à égale distance comme sur un cahier d'école. Ce caractère reste inchangé dans *Le Procès* et dans *Le Château*, qui pourtant pénètrent dans des zones plus ombreuses et abstraites. Tout est raconté comme le parcours de Karl Rossmann sur le bateau à la recherche de son parapluie. La surface est immanquablement compacte, la densité constante. Chaque mot exige de l'attention. La description minutieuse d'un geste, d'une observation météorologique et une digression sur la loi se placent sur le même plan et se suivent sans à-coups. Rien n'est grossièrement important, rien n'est insignifiant. Sans doute, aucun autre romancier n'a-t-il donné à son lecteur cette certitude tranquille, semblable à celle de l'athlète quand il sent sous ses pieds la terre battue de la piste. Toujours également dure et élastique.

Quand Kafka écrivait *L'Oublié*, l'air de la grande ville, envahissant et fuligineux, comme chez Balzac, Dickens, Dostoïevski, n'avait pas encore pénétré dans le roman allemand. À présent, dès que Kafka commence à décrire

New York, la scène se détache avec la clarté de la *première fois* — et des planches de *Little Nemo*, encore fraîches aux couleurs de Winsor McCay, que Kafka n'avait jamais vues.

La nature visuelle de *L'Oublié* est très forte. Alors que dans *Le Procès* ou dans *Le Château* tout, avant de se passer ailleurs, a lieu à l'intérieur de la psyché d'un individu et que l'image s'y intercale occasionnellement, en agitant ses ailes de chauve-souris sur les raisonnements, on passe ici d'un quadrant à l'autre d'une vaste surface extérieure, que Karl Rossmann a la tâche de parcourir avec le regard. Et c'est ce qu'il fait, comme un bon écolier. Si, par ailleurs, certaines figures — l'oncle, la cuisinière en chef, Klara Pollunder ou Brunelda — prennent tout à coup des noms et une vie qui leur sont propres, c'est comme si elles s'animaient provisoirement et qu'elles prenaient congé de leur emplacement sur cette surface, en y laissant pourtant en évidence leurs silhouettes muettes qui s'y découpent. Et un jour ou l'autre, elles reviendront là, en s'y étendant comme dans le creux encore tiède d'un lit.

La lumière de New York ? Elle est « puissante », « corporelle », continuellement elle se disperse et se rassemble. Au point qu'elle fait penser qu'« à chaque instant une plaque de verre qui couvre tout est brisée avec le maximum de force ».

Dangers de New York : à peine arrivés, se mettre sur le balcon de sa chambre et fixer la circulation pendant des heures, comme des « brebis égarées ».

L'enchantement américain : dans la maison de l'oncle Jakob, un vaste monte-charge transporte au sixième étage le piano pour Karl. Et Karl monte en parallèle dans l'ascenseur pour les personnes, se tenant toujours à la même hauteur que le piano. Pendant ce temps, il regarde à travers une cloison de verre « le bel instrument qui était maintenant sa propriété ».

La « première poésie américaine » que Karl apprend par cœur est la « description d'un incendie ». Il récite les vers à son oncle, qui bat la mesure, tandis qu'ils se trouvent à une fenêtre de sa chambre et regardent le ciel désormais sombre.

Au centre de New York, au sixième étage d'un édifice à l'ossature de fer, avec les fenêtres grandes ouvertes sur le vacarme de la circulation qui monte de la rue en même temps qu'un tourbillon de poussières et d'odeurs, Karl joue au piano « une vieille chanson de soldats de sa patrie, que les soldats se chantent le soir d'une fenêtre à l'autre, quand ils sont aux fenêtres de la caserne et qu'ils regardent l'obscurité de la place ». C'est du Mahler mis en mots. Et pour Karl, rêvassant avant de s'endormir, il n'était pas exclu que la façon qu'il avait de jouer du piano pouvait exercer « une influence immédiate sur la situation américaine ».

Les Pollunder sont hospitaliers et pleins d'attention envers Karl. Mais la soirée dans leur maison de campagne a un arrière-fond de violence obscure. Surtout Green, le messenger funeste, avec ses gestes précis et parfois repous-sants, donne à Karl l'impression que leurs rapports « se définiront dans le temps avec la victoire ou l'anéantis-sement de l'un des deux ». À ce moment-là, Karl ne sait pas encore que l'instant de l'anéantissement va sonner pro-chainement : quand, deux heures plus tard, Green lui donnera la lettre par laquelle l'oncle le congédie.

L'oncle Jakob, Pollunder, Mack, Klara, Green : des figures minutieusement tracées et étudiées, fabriquées par un artisan sublime, spécialisé en fantoches de caoutchouc.

Pollunder et Green sont assis l'un face à l'autre, après dîner. Ils ont fumé un gros cigare. Maintenant, un verre de liqueur à la main, ils parlent affaires. Mais quelles affaires ? « Si quelqu'un n'avait pas connu M. Pollunder, il aurait très bien pu penser que l'on discutait là de quelque chose de criminel et non d'affaires. » Mais qui connaît vraiment M. Pollunder ?

Le lyrisme dans *L'Oublié*. D'autant plus intense que la prose ne se permet pas d'en prendre acte. Karl entre dans la chambre à coucher qui lui a été destinée dans la demeure des Pollunder. Il s'assoit sur le rebord de la fenêtre et observe la nuit : « Un oiseau effarouché semblait

se frayer un passage dans le feuillage du vieil arbre. Le sifflet d'un train de la banlieue de New York résonna quelque part dans la campagne. Pour le reste, c'était le silence. » Pour que ce lyrisme vibre, il n'y a même pas besoin de la nature. Lorsque Karl est liftier à l'Hôtel Occidental, encore une fois il en est effleuré en pleine nuit : « Il s'appuya de tout son poids à la rampe près de son ascenseur, il mangeait lentement la pomme, d'où, dès la première morsure, avait émané un fort parfum, et il regardait en bas, dans une cour intérieure entourée par les grandes fenêtres de l'office, derrière lesquelles brillaient dans l'obscurité des masses de bananes suspendues. »

Par deux fois, Karl est expulsé dans les ténèbres extérieures. La première fois par ses parents, la deuxième par l'oncle d'Amérique. Et de plus en plus vers l'ouest : de l'Allemagne à New York, puis de New York à la Californie. Dans les deux cas, le prélude à la condamnation est le corps à corps avec une femme. Un lit, un canapé. Le vigoureux Karl est suffoqué, écrasé. La première fois par une pauvre cuisinière, dans les édredons, les courtepintes et les oreillers. La deuxième par une « jeune fille américaine », une héritière aux lèvres rouges et à la jupe serrée, connaissant le jiu-jitsu.

Karl Rossmann est continuellement retenu, par des épreuves de force et des procédés pour lui immobiliser les bras ou les jambes. À l'origine, il y a le corps à corps qui se transforme en coït avec la servante Johanna et détermine

le sort de Karl, Johanna restant enceinte. Mais d'autres corps à corps suivront. D'abord Klara, l'héritière, puis le portier en chef de l'Hôtel Occidental, puis Robinson, puis Delamarche, enfin Brunelda : tous veulent empêcher Karl de fuir d'un lieu irrespirable. Un nombre considérable d'épisodes du roman est consacré à ces scènes de lutte. Des descriptions minutieuses, au ralenti, exaspérantes. Si on le regarde à une certaine distance, le geste à partir duquel on reconnaît Karl est celui de se débattre — la tentative toujours renouvelée de fuir une étreinte, un abus, de reconquérir sa condition d'expulsé, d'« oublié », d'étranger errant. Jusqu'au jour où, dans le théâtre d'Oklahoma, Karl trouvera le lieu œcuménique qui accueille tout, qui enregistre tout ce qui existe et l'inscrit sur un grand tableau. Dans son cas, avec un nom fictif : Negro. Un nom qui évoque une race plutôt qu'un individu. Mais au fond, c'est Karl lui-même qui l'a voulu ainsi. Peut-être seulement de cette façon parviendra-t-il à fuir les mauvais traitements qui frappent l'être unique, en acceptant de se camoufler dans une *série* elle aussi maltraitée.

Les corps à corps dans lesquels Karl Rossmann tombe ont toujours quelque chose de démoniaque. Ce sont des stratagèmes du mal. Le mal sait que « l'invitation à la lutte » est un de ses « moyens de séduction les plus efficaces ». Il sait que toutes ces luttes sont « comme la lutte avec les femmes, qui finit au lit ». C'est précisément de cette façon qu'avait été décidé le destin de Karl. Qui errait maintenant à travers l'Amérique dans l'attente qu'une main brutale le prenne par le col de la veste et l'envoie

loin, dans une nouvelle direction : « Et il regardait inquiet la main du policier, qui pouvait à n'importe quel moment se lever pour l'attraper. ».

En compagnie des vagabonds Robinson et Delamarche, Karl remonte à pied la circulation qui avance vers New York sur cinq files compactes. Tout ce qui pullule finit par produire un effet de stase et de repos. Comme New York, perçu depuis une hauteur, lui apparaîtra bientôt « vide et inutile », entouré d' « un ruban d'eau lisse et inanimé », de même, à présent, « Karl était surtout surpris par le calme général. N'eût été le tapage des animaux ignorants conduits à l'abattoir, on n'aurait peut-être entendu rien d'autre que le claquement des sabots et le sifflement des pneumatiques ». Voici les caractères acoustiques du Nouveau Monde, comme s'ils étaient isolés en laboratoire. Mais ce n'est pas à cela que pensait Karl Rossmann, toujours attaché à sa valise.

Karl Rossmann et Jakob von Gunten sont des personnages qui ont des affinités. Être élève dans l'Institut Benjamenta ou liftier à l'Hôtel Occidental présuppose une pareille vocation à la nullité. « Naturellement, un liftier ne signifie rien », se dit Karl ; de son côté, Jakob voit son camarade bien-aimé Kraus comme « une authentique œuvre divine, un rien, un serviteur », et lui-même comme « un charmant zéro tout rond dans la vie future ». Comme Jakob, Karl sait qu'il peut être balayé d'un moment à l'autre, à cause de la fureur d'un chef des

domestiques ou d'un portier en chef, sans que personne y fasse attention, sauf Therese et la cuisinière en chef, qui finira malgré tout par approuver la condamnation. Karl aussi pourrait dire : « Un jour, un coup m'atteindra, un coup vraiment destructeur, et alors tout, toutes ces confusions, cette nostalgie, cette ignorance, ce tout... le fait de croire que l'on sait et ne jamais savoir finiront. Et pourtant, moi, je désire vivre, peu importe comment. »

Comme si c'était là le sceau de ses expériences, dans les aventures de Karl la fierté rejoint parfois l'humiliation la plus crue. Jamais de façon si profondément remarquable que lorsqu'il essaie son uniforme de liftier de l'Hôtel Occidental. Qui « de l'extérieur » se présentait comme « magnifique, avec boutons et galons d'or ». Mais en l'endossant, Karl a un frisson, « car la tunique, surtout sous les aisselles, était froide, raide, et en même temps irrémédiablement humide de la sueur de tous les liftiers qui l'avaient portée avant lui ».

C'est l'aube. Dans l'Hôtel Occidental règne encore le repos. Mais dans la chambre du chef des domestiques un procès est en train de se dérouler. L'accusé est le liftier Karl. Avec l'appui du portier en chef, le chef des domestiques l'accuse d'avoir abandonné son poste pendant quelques minutes. Cette scène comprimée dans un espace très petit, ignorée du monde et le plus proche possible de l'insignifiance, est la cellule originaire de tout procès, de tout interrogatoire, de toute condamnation. Et aussi de ce qui

arrive en général. Tout début a quelque chose d'incongru et de disproportionné, dont il semble facile de se délivrer. Mais cela converge ensuite vers une condition d'impuissance et de désarmement de l'accusé (ou de l'individu) : « Il est impossible de se défendre s'il n'y a pas de bonne volonté », pense Karl Rossmann, avec une lucidité que Josef K. ne saura jamais atteindre. La question est que le monde n'a pas de bonne volonté à l'égard de celui qui le traverse — et qui est à chaque fois un accusé potentiel. Dans la chambre du chef des domestiques de l'Hôtel Occidental a lieu quelque chose qui se répandra un jour dans tous les greniers de la périphérie dans la grande ville et continuera à se montrer jusque dans la cathédrale ou dans le débarras d'un service bancaire. Alors il arrivera aussi que quelqu'un hochera la tête en regardant l'accusé, comme le fait maintenant la cuisinière en chef avec Karl — et dira : « Les choses justes ont aussi un air juste et ton histoire, je dois vraiment l'avouer, ne l'a pas. » Parce que aucune histoire n'a l' « air juste ». Et déjà avec cela s'accomplit la condamnation, transmise par les paroles de celle qui avait été jusqu'alors la grande protectrice de Karl.

Tout en rédigeant le procès-verbal de ce qui vient d'arriver dans la salle du débit, le secrétaire Momus émiette un bretzel au cumin. Le chef des domestiques de l'Hôtel Occidental lit une liste et en même temps il enlève une couche de sucre d'un morceau de gâteau. K. et Karl les observent, concentrés, tendus. C'est comme si écrire et lire — des actes toujours mystérieux — devaient se faire

accompagner par la dispersion d'une poudre fine, par la dissipation d'une matière friable.

Quand on est proche de la conclusion, il y a toujours quelqu'un qui demande si l'on est content que « les choses se soient passées si bien ». Et parfois, il y a quelqu'un qui, comme Karl Rossmann, dit : « Mais bien sûr » — et pendant ce temps il se demande : « pourquoi devrait-il être content d'être chassé comme un voleur ? ». La simultanéité de la réponse affirmative et de la formulation silencieuse de la question dans la tête de Karl est décisive.

C'est un fait mystérieux que de *L'Oublié* se dégage un tel sentiment de bonheur et en même temps un sentiment de désespoir aigu. On ne saurait trouver ailleurs une combinaison aussi déconcertante. Karl passe d'un asservissement à l'autre, d'une humiliation à l'autre, il se perd et se disperse toujours plus dans le monde, mais en emmenant, comme dans sa valise d'émigrant avec le saucisson de Vérone, une capacité intacte de percevoir ce qui lui arrive avec une netteté de décalcomanie qui est déjà une annonce de bonheur.

Comme les aides pour K., les deux vagabonds Delamarche et Robinson sont quelque chose dont il est vain d'essayer de se délivrer. « Rossmann, que serais-tu sans Delamarche ! » dit une fois Robinson — et les mots sonnent comme une raillerie. Mais ce n'est pas faux pour

autant. Les deux vagabonds sont pour Karl l'enlissement dans la vie, de façon irrémédiable et de plus en plus étouffante.

Vêtue de rouge et avec une ombrelle rouge, l'obèse Brunelda se penche à un balcon du huitième étage d'une « caserne d'appartements en location » dans un quartier ouvrier de la banlieue.

Brunelda « est une magnifique cantatrice », selon le vagabond Robinson, qui est la « faute vivante » de Karl Rossmann. Elle passe ses journées dans la pénombre, étendue sur un canapé qu'elle occupe entièrement. Elle ne se secoue de son immobilité que pour attraper quelque mouche qui l'ennuie. La pièce est encombrée, surtout d'étoffes disparates. Les rideaux, les vêtements, les tapis sont entassés. L'air y stagne. On respire la poussière. Les jambes écartées sur son canapé, Brunelda doit se faire aider pour ôter ses épais bas blancs. Dans ses petites mains grasses, elle tient un minuscule éventail, ouvert. Brunelda ronfle, non seulement la nuit, mais « parfois » même quand elle parle. La cantatrice est très sensible. Elle ne tolère pas le bruit. Elle souffre souvent de mal de tête et de goutte. Elle gémit dans son sommeil, tourmentée par des « rêves oppressants ». Pour un certain genre d'hommes, comme Robinson et Delamarche, le corps de Brunelda est irrésistible. « Elle était toute à lécher. Elle était toute à boire » : c'est ainsi que Robinson la décrit dans sa première apparition, avec un vêtement blanc et une ombrelle rouge.

Brunelda a fui par amour. Elle a quitté un riche fabri-

cant de cacao pour suivre le vagabond Delamarche. Robinson raconte ses hauts faits comme si c'était une héroïne romantique : « Pour Delamarche, Brunelda a vendu tout ce qu'elle avait et elle a déménagé ici avec toutes ses richesses, dans cet appartement de banlieue, pour pouvoir se consacrer totalement à lui et pour que personne ne les dérange, ce qui était d'ailleurs aussi le souhait de Delamarche. » Comme certains grands amants du passé, Brunelda et Delamarche ont besoin de solitude et de domestiques qui s'occupent d'eux en silence. Robinson et Karl sont affectés à cela, dans une pièce comble et étouffante. La *composition du lieu*, au sens des exercices de saint Ignace, est si parfaite qu'elle ne requiert pas de commentaire, mais une contemplation.

Corps à corps particulièrement violent de Karl avec Delamarche. À la fin, Karl se heurte la tête contre une armoire et s'évanouit. Il se réveille avec une vieille dentelle de Brunelda, enveloppée comme un turban, encore humide, autour de la tête. Karl écarte le rideau qui donne sur le balcon et revient se glisser dans la chambre de ses maîtres et geôliers. « Les souffles unis des trois dormeurs l'accueillirent. » Brunelda, Delamarche et Robinson forment un seul corps, mou et noueux à la fois, contre lequel Karl se heurte continuellement dans la semi-obscurité. Une fois c'est une botte de Robinson, une autre fois la chair débordante de Brunelda. Les ramifications d'un être polycéphale, qu'on ne peut pas fuir. Le sévère étudiant Josef Mendel, lui aussi, petit talmudiste penché dans la nuit pour étudier sur le balcon, prescrit à Karl de rester

« absolument » dans cette pièce. Et ce mot ressemble à un décret prononcé par une autre voix, « plus profonde que celle de l'étudiant », qui est sans doute un ventriloque du fatum.

Brunelda est une grasse Mélusine, qui se complaît dans le souvenir des jours où elle nageait dans le Colorado, « la plus agile parmi toutes ses amies ». Maintenant, pendant que Delamarche la soumet à d'interminables ablutions derrière des armoires et des paravents, son appel insidieux résonne encore. Elle invite le domestique Robinson à la regarder nue, mais dès que Robinson sort la tête, elle et Delamarche le saisissent et la lui plongent dans un baquet. C'est une torture que Brunelda aimerait faire subir aussi à Karl. Elle a commencé à le guetter — et l'appelle « notre petit ».

Il y a ensuite la recherche angoissante du parfum pour Brunelda, parmi des « babioles feutrées et collées ensemble », des tiroirs débordants de boîtes de poudre, brosses, partitions, lettres, romans anglais. Des tiroirs qui, dès qu'on les ouvre, ne se referment plus. Mais Karl ne se décourage pas, car il ne se décourage jamais, et il dit : « Quel travail faut-il faire, maintenant ? » Qu'il s'agisse d'étudier l'anglais, de jouer du piano, d'accompagner les clients en ascenseur, de préparer un plateau avec le petit déjeuner pour Brunelda : Karl est toujours prêt à s'appliquer, ses bonnes dispositions sont inattaquables. Et, de même qu'au début il s'était mis en avant pour plaider en faveur du soutier en face du commandant du bateau, de même il s'offre à présent pour intervenir en faveur de

Robinson maltraité, sans se soucier du lieu d'où il parle et de ceux qui l'écoutent en se moquant de lui.

Plus Karl pénètre dans les vastes espaces américains, plus il s'englué. Non seulement parce qu'il y a toujours quelqu'un qui le retient violemment, mais parce que le terrain autour de lui est un marécage, avec un gouffre central : la chambre de Brunelda. Robinson lui explique que la cantatrice « n'est pas transportable ». Non pas qu'elle soit malade, mais elle est trop lourde. Quiconque se trouve avec elle ne peut que s'enfoncer. Peu après, nous voyons Karl qui, dans un couloir, tente de composer, consciencieusement et avec savoir-faire, un petit déjeuner acceptable en utilisant les restes de nombreux autres petits déjeuners d'inconnus. Il nettoie les couteaux et les petites cuillers, coupe des petits pains déjà grignotés, recueille des fonds de lait, racle des traînées de beurre, pour « éliminer les traces de l'utilisation ». C'est le moment le plus désespérant de ses aventures. Mais Karl a le don de ne pas s'en apercevoir. Il est concentré sur son travail, même si Robinson lui assure que c'est inutile, parce que « plusieurs autres fois le petit déjeuner avait un aspect bien pire ». Et pendant que Brunelda mange déjà avec avidité, en allongeant sa « main molle et grasse, qui écrasait tout ce qu'elle pouvait », Karl réfléchit comme un technicien qui juge son ouvrage et se dit : « La première fois, je ne savais pas comment il faut tout préparer, la prochaine fois je ferai mieux. »

Un matin de bonne heure, quand les rues sont vides, Karl pousse une petite voiture cahotante sous une charge informe, couverte d'une grande toile grise. Des sacs de pommes de terre, pensent certains. Des sacs de pommes, dira Karl à quelqu'un d'autre. Mais à la place, c'est Brunelda. On n'entend plus parler de Robinson ni de Delamarche. Dans son chemin vers l'irréparable, Karl est allé encore un pas plus loin. Il est seul avec cette charge dont il est difficile de se défaire. Il arrive enfin à une « ruelle étroite et sombre où se trouvait l'entreprise n° 25 ». Là, Karl et la cantatrice rencontrent quelqu'un qui les attend avec impatience. Mais qu'est-ce que l'entreprise n° 25 ? Un bureau ? Une usine ? Un bordel ? Une galerie de monstruosité ? Un cirque ? Nous ne le saurons jamais, même si la brève description qui nous est restée, avant que le manuscrit s'achève définitivement, fait plutôt penser à un bordel. Les murs sont peints, il y a des palmiers artificiels, « à peine empoussiérés ». Mais ce qui frappe Karl, c'est d'abord un certain caractère de l'endroit : sa « saleté qui n'est pas tangible ». C'est un obstacle métaphysique, qui va au-delà de la donnée de fait. Là, « tout était gras et répugnant, c'était comme si l'on avait fait un mauvais usage de tout et que nul travail de nettoyage ne pût désormais y remédier ». Là, même Karl, le plus affirmatif, le plus ouvert et disponible de tous les héros, se reconnaît pour la première fois impuissant et découvre l'irréparable : « Lorsque Karl arrivait quelque part il aimait imaginer ce qui pouvait être amélioré et la joie qu'il aurait à intervenir tout de suite, sans se préoccuper du travail peut-être interminable que cela lui donnerait. Mais cette fois, il ne savait pas ce qu'il y aurait à faire. » Sur le chemin de l'abjection

— une abjection tout à fait involontaire et tramée par les circonstances — Karl est arrivé au point final. Pour la première fois, il ne savait pas ce qu'il y aurait à faire.

Le théâtre d'Oklahoma est certainement « le plus grand théâtre du monde » — et certains estiment qu'il s'étend « presque sans limites ». Mais ceux, peu nombreux, qui s'arrêtent un instant en dehors du champ de courses sont plutôt soupçonneux, comme si cette enseigne cachait quelque chose d'équivoque. Karl a peut-être compris pourquoi : « Il est possible que les séductions utilisées par votre compagnie de recrutement manquent leur but précisément par leur caractère grandiose. » Il y a une disproportion insurmontable entre ce spectacle qui coïncide presque avec le monde et les habitants du monde lui-même. Le spectacle est trop vaste, illimité. Il agit tout seul, dans une sorte d'autisme cosmique. On peut tout au plus parvenir à y participer en tant que figurant, comme Fanny avec sa trompette — comme Karl lui-même quand il ébauche avec la même trompette une chanson qu'il a entendue une fois dans une auberge.

Les exégètes les plus divergents s'accordent sur le fait qu'on éprouve à la fois désarroi et euphorie devant le théâtre d'Oklahoma. Pour certains c'est la seule apparition du bonheur chez Kafka. Pour Adorno, c'est aussi la seule image plausible de l'utopie qui imprégnait sa pensée. C'est comme si l'appel de l'affiche qui invite au champ de courses de Clayton s'adressait à chacun, individuellement.

Pourtant, nous sommes dans un monde plein d'affiches — et « personne ne croyait plus aux affiches ». Mais cette affiche fait l'effet d'une annonce eschatologique, qui est d'ailleurs la première des affiches. « Le grand théâtre d'Oklahoma vous appelle ! Il ne vous appellera qu'aujourd'hui, une seule fois ! » L'appel est adressé à l'individu qui lit. Et l'individu découvre être tout le monde : « Chacun est le bienvenu ! » Mais à cette ouverture totale, correspond un arbitraire cruel dans la durée : « À minuit, tout sera fermé et ne réouvrira plus ! » Ce à quoi s'ajoute l'impitoyable codicille de toute eschatologie : « Malheur à celui qui ne nous croit pas ! »

S'il existe un lieu auquel, pendant le ^{xx}e siècle, a été déléguée la représentation du bonheur irresponsable et mathématique, c'est bien le *set* du *musical* hollywoodien. Mais, quand Kafka écrivait *L'Oublié*, il n'existait pas encore. Ni même le cinéma parlant. Qui fit irruption dans la métahistoire, en accompagnement et anticipation de l'histoire, avec le son désordonné des trompettes qui accueillent Karl devant le champ de courses de Clayton. La vision qui se présentait à ses yeux était la scène originaire du *musical* : une variation qui, finalement, bouleversait la symétrie des troupes angéliques dans le paradis de Dante. La mise en scène était à la fois simple et grandiose. Chaque détail ressortait, mais surtout celui-ci : la présence en même temps de *centaines de femmes*. « Devant l'entrée du champ de courses, une plate-forme longue et basse avait été aménagée sur laquelle des centaines de femmes habillées en

anges, avec des robes blanches et de grandes ailes sur le dos, soufflaient dans de longues trompettes d'or étincelantes. Elles n'étaient pas debout directement sur la plateforme, mais chacune se tenait sur un piédestal, que l'on ne pouvait pourtant pas voir puisque les longues robes flottantes du costume d'ange l'enveloppaient complètement. Et comme les piédestaux étaient très hauts, parfois jusqu'à deux mètres, les silhouettes des femmes avaient l'air gigantesques, seules leurs petites têtes dérangeaient légèrement cette impression de grandeur, et même leurs cheveux dénoués semblaient trop courts et presque ridicules dans leur manière de retomber entre les grandes ailes et sur les côtés. Pour éviter toute uniformité, on avait utilisé des piédestaux de tailles très différentes, il y avait de toutes petites femmes, à peine plus grandes que nature, mais d'autres s'élevaient à côté d'elles à une telle hauteur qu'au moindre souffle de vent on les croyait en péril. Et maintenant toutes ces femmes jouaient ensemble. » Des mots qui suffisent à transmettre une sensation presque insupportable de bonheur. Et cette fois un bonheur sans aucune raison, délivré de tout souci d'élection ou d'exclusion. Ce n'est qu'un pur fait visuel et auditif. Il n'en faut pas plus. Rien de plus ne serait nécessaire pour introduire à la vie parfaite.

En 1914, entre août et octobre, Kafka commença à écrire un roman nouveau, *Le Procès*, en essayant en même temps de finir un roman inachevé, *L'Oublié*. Quelques mois plus tard, il nota ces mots : « Rossmann et K., l'innocent et le coupable, tous les deux à la fin également

tués par punition, l'innocent d'une main plus légère, plus poussé de côté qu'abattu. » Des mots qui peuvent résoudre beaucoup de doutes chez les exégètes. Nous finissons par savoir, d'une source digne de foi, que Josef K. est coupable, sans autres précisions; et que Karl Rossmann est innocent, sans autres précisions. Mais cela est insignifiant par rapport à un pouvoir supérieur qui ne veut que les tuer. Avec une exécution, pour K. Alors que pour Karl Rossmann il ne faut rien d'autre que le pousser sur le bord de la route, comme un animal renversé par une automobile.

XI

LE MOMENT LE PLUS RISQUÉ

Tout demeure à sa place, dépourvu de sens, insondable.

Un fratricide

« Ce qui est étrange, c'est que, lorsqu'on se réveille le matin, on retrouve les choses à la même place qu'elles avaient le soir, du moins en général. Et pourtant, dans le sommeil et le rêve, on se situait, apparemment du moins, dans un état essentiellement différent de celui de la veille et il faut une présence d'esprit infinie ou, plutôt, de la promptitude pour tout saisir, en ouvrant les yeux, pour ainsi dire à la même place où on l'a laissé le soir précédent. » Ces lignes, qui sont la note fondamentale du *Procès*, furent biffées par Kafka (et cette fois encore surgit le soupçon qu'était tout d'abord biffé ce qui mettait trop en évidence la pensée cachée du texte). Nous les rencontrons dans la scène du début, quand Josef K. commence à parler avec les gardiens. C'est là qu'il se rappelle ce qu'un « quelqu'un » indéfini lui a dit une fois sur le fait que le réveil est « le moment le plus risqué ». Et cet inconnu ajoutait : « Si quelqu'un parvient à le surmonter sans être entraîné loin de sa place, il peut être tranquille toute la journée. » *Le Procès*, l'histoire d'un réveil forcé. Josef K. est celui pour qui rien ne retournera plus à sa place.

Au début, Josef K. n'est certainement pas l'étranger auquel il peut arriver n'importe quoi. Il est dirigeant dans une grande banque. Sa visée immédiate est d'évincer le vice-directeur actuel et de s'installer à sa place (mot qui l'obsédait déjà). Au bureau, on lui reconnaît un talent particulier pour l'organisation. Il a une bonne mémoire. Il sait parler assez bien l'italien. Il a des notions d'histoire de l'art. Toujours pour le compte de la banque, il a été membre de la société pour la conservation des monuments de la ville. Il vit chez une dame respectable, qui loue quelques chambres de son appartement. Sa maîtresse se produit la nuit dans un cabaret et le reçoit dans la journée une fois par semaine.

L'existence de K. est profondément installée dans l'ordre. À la banque, K. peut faire attendre les gens qui veulent lui parler, même s'il s'agit d'entrepreneurs importants. Le temps vibre, « chaque heure passe avec une très grande vitesse » — et K. veut en jouir « comme un jeune homme ». Une pensée le dérange : qui sait si les dirigeants de la banque le considéreront avec suffisamment de bienveillance pour lui offrir le poste de vice-directeur ?

Josef K. ne sait pas que tout cela le prédispose à subir un procès. Comme une matière parfumée et friable, il dégagera dans le traitement de nouveaux caractères. Même la beauté poignante de l'accusé, s'il est vrai que « les accusés sont les plus beaux parmi tous ».

La situation de Josef K., quand son procès commence, ressemble beaucoup à celle de Franz Kafka au printemps de 1908. Tous les deux sont de brillants employés. Kafka est plus jeune, de cinq ans. Il est sur le point d'être engagé, précédé de jugements flatteurs, à l'Institut d'assurances des accidents de travail, après avoir donné sa démission des Assicurazioni generali. L'un comme l'autre, ils se soucient de « jouir des courtes soirées et des nuits ». Kafka fréquente le Trocadéro et l'Eldorado, enseignes éloquentes du demi-monde de Prague. Une fois il conçut un plan pour se présenter dans ces locaux après cinq heures du matin, comme un millionnaire épuisé et dissipateur. Josef K. a dans son portefeuille une photographie de sa maîtresse Elsa, qui « dans la journée ne recevait qu'au lit ». Kafka raconte une de ses visites de fin d'après-midi à la ravissante Hansi Szokoll. Il était assis sur le sofa près du lit de Hansi, qui cachait son « corps de garçon » sous une couverture rouge.

Hansi se présentait sur sa carte de visite comme « *Artistin* » et « *Modistin* », deux termes suffisamment vagues pour ne rien exclure. Selon Max Brod, Kafka aurait dit d'elle que « sur son corps étaient passés des régiments entiers de cavalerie ». Toujours selon Max Brod, Hansi aurait fait souffrir Kafka pendant leur « liaison ». Voilà ce que nous savons avec certitude : ils posèrent ensemble pour la photo la plus belle qu'il nous reste de Kafka. Élégant, enfermé dans une redingote, Kafka porte un chapeau melon et appuie sa main droite sur l'oreille d'un chien-loup qui ressemble à un ectoplasme animal. Mais il y a une autre main qui caresse le chien : celle de Hansi, dont l'image a été coupée de la photographie d'innombrables fois,

comme dans un document soviétique. Hansi sourit, sous les multiples volutes d'une chevelure probablement rousse, surmontée d'un petit chapeau rond. Kafka et Hansi sont assis, et posent, symétriquement. Entre eux, le chien flou et démoniaque — et leurs mains se touchent presque.

Selon Max Brod, Kafka, dans cette photographie, aurait l'air de quelqu'un qui « veut s'échapper un instant après ». Mais c'est une insinuation malveillante. L'expression, tout au plus, est d'une mélancolie absorbée. Il faut plutôt se méfier lorsque Kafka sourit sur une photographie, comme dans cette pose amusante au Prater avec trois amis, se montrant sur un avion peint. Là, Kafka est même le seul qui sourit, alors que nous savons que ce sont justement des heures où il souffrait d'un désespoir aigu.

K. et Karl Rossmann sont deux figurations de l'étranger, de celui qui met le pied dans un monde dont il ne sait rien et où il doit faire son chemin, pas à pas. Mais leur regard garde toujours, au fond de la pupille, le reflet d'une autre vie. Josef K. est bien différent : depuis le début, non seulement il n'est pas l'étranger, mais il est chargé par ses supérieurs de servir de guide à un étranger de passage dans la ville. L'étranger est celui qui est obligé de comprendre, qui ne peut pas se permettre de ne pas avoir une disposition pour la compréhension, s'il veut survivre. Josef K. est, au contraire, celui qui est né là, et il correspond pleinement à la fonction qu'il remplit dans la banque où il travaille, au point qu'il peut être choisi pour une tâche de représentation. On lui demande, plus que de comprendre, de seconder l'ordre dont il fait partie.

K. et Karl Rossmann vivent dans un état de veille prolongée, d'alerte chronique. Josef K. est soumis à un réveil forcé. Deux gardes, qui pourraient aussi être faux, s'en chargent. Et le moment choisi est le petit matin, moment qui correspond au réveil physiologique. Lorsque les deux réveils tendent à se fondre, on peut être certain qu'un événement étrange, qui ne peut être maîtrisé, va se manifester : tout devient littéral. Et donc, plus dangereux. À partir du moment de son réveil forcé, Josef K. est obligé de reconnaître, et non pas de comprendre, l'existence d'un monde supplémentaire, dissimulé depuis toujours dans sa ville, la plupart du temps dans des lieux anonymes et miséreux : le tribunal d'où a émané son ordre d'arrestation. Par rapport à ce monde, Josef K. se trouvera finalement dans la position de l'étranger, qui n'était pas conforme à sa nature et qu'il n'avait pas cherchée.

Josef K. est donc un étranger *par acquisition*. Il est celui que l'on oblige à devenir étranger. Alors que Karl Rossmann et K. le sont depuis le début. Karl Rossmann parce que ses parents le lui ont imposé, K. par son propre choix. Karl est le seul qui ait derrière lui une famille ramifiée : la famille de ceux qui, par suite de circonstances contraires, ont dû aller chercher fortune dans le monde. Josef K. et K. n'ont pas, au contraire, des précédents aussi clairs et des parents de même sang aussi nombreux. Le simple K. qui les caractérise annonce la disparition de l'écrin de détails qui définit le personnage romanesque dans sa variante balzacienne. Cette lettre est un signe algébrique, qui vaut pour un éventail de possibilités. Mais cela n'implique pas une plus grande abstraction. D'ailleurs, les personnages aux épais dossiers signalétiques sont devenus

désormais un atavisme. Alors que la donnée de fait la plus fréquente est la cohabitation sous le même nom — ou sous un même sceau — de plusieurs personnes, même si elles sont incompatibles, qui se croisent souvent sans se reconnaître, parfois à quelques instants de distance, comme les habitués d'un métro.

Le premier moment où Josef K. pourrait comprendre la gravité de sa situation est celui où il voit les deux gardes qui sont venus l'arrêter « assis devant la fenêtre ouverte ». Pour quoi faire ? « Ils dévoraient son petit déjeuner. » Le verbe utilisé par Kafka, *verzehren*, est plus fort que l'habituel *essen*, « manger ». La voracité des deux gardiens présume leur pleine souveraineté et l'insignifiance de celui auquel était destiné le petit déjeuner. En un instant, Josef K. est destitué de son existence. Son petit déjeuner est comme son linge, que les gardiens ont déjà séquestré, en disant d'ailleurs : « Il vaut mieux que vous nous donniez ces choses à nous plutôt que de les donner au dépôt. »

Le petit déjeuner, non moins intime que le linge, marque la clôture de la phase délicate du réveil et l'entrée dans la normalité de la journée. Mais c'est justement de cela que les gardes veulent exclure Josef K. Dorénavant, il devra rester perpétuellement exposé, vulnérable, sans défense, comme quelqu'un qui s'est à peine tiré du sommeil et ne sait pas trop bien encore où il se trouve. Il devra à présent s'habituer à cet état, et même le considérer comme normal. Il n'y aura plus de petits déjeuners. Il sera permis à K., tout au plus, de mordre dans une pomme, restée sur sa table de chevet. C'est ce que sous-entendent

les gardes, tout en plongeant le pain et le beurre dans le miel. Ce qui arrive est comme le regard du garde Franz, « vraisemblablement plein de signification, mais incompréhensible ».

Quand Josef K. se rend compte que deux inconnus se sont présentés pour l'arrêter, pendant quelques minutes il pense qu'il s'agit d'une plaisanterie, et même d'une « plaisanterie grossière » qu'auraient ourdie contre lui « ses collègues de la banque, pour des raisons inconnues, peut-être parce que c'était aujourd'hui son trentième anniversaire ». Ce qui le rassure, c'est, de toute façon, la pensée qu'il vit « dans un État de droit », dans lequel « partout régnait la paix et où toutes les lois restaient debout ».

Et pourtant, lorsque K. se retire un moment dans sa chambre, il s'étonne — ou « du moins, il s'étonnait en suivant la manière de raisonner des gardes » — qu'« on l'eût repoussé dans sa chambre et qu'on l'eût laissé seul, là où il avait tout de même dix fois plus de possibilités de se tuer ». En reprenant ensuite un moment sa « manière de raisonner », K. se demandait « quelle raison il aurait pu avoir de le faire ». Et il répondait aussitôt : « Serait-ce parce que les deux autres étaient assis dans la pièce à côté et lui avaient soustrait son petit déjeuner ? » C'est ici qu'à lieu le passage le plus délicat. Dès le premier instant, K. a essayé de « s'insinuer en quelque sorte dans les pensées des gardes » pour pouvoir ensuite les retourner en sa faveur (vice ou vertu auquel il s'abandonnera dans les diverses phases de son procès). Ce faisant, il a découvert que l'arrestation équivalait à une condamnation à mort.

D'où le danger du suicide, qui voudrait l'anticiper. Mais tout de suite après, quand il pense au motif possible du suicide, K. a recommencé à circuler dans sa « manière de raisonner » — et c'est là qu'il formule l'hypothèse risible selon laquelle son suicide pourrait être provoqué par le fait que les deux gardes lui ont soustrait son petit déjeuner. K. juge cette pensée « absurde », mais c'est pourtant la pensée la plus lucide qu'il ait eue jusqu'à ce moment : la vision des deux gardes qui dévorent son petit déjeuner sous-entend que sa condamnation à mort a été notifiée. Et que notification et exécution tendent à coïncider. Le petit déjeuner que les gardes sont en train de manger est déjà le petit déjeuner d'un mort. La *commixtion* psychique a désormais eu lieu : il sera de plus en plus difficile pour K. de distinguer entre sa « manière de raisonner » et celle de ses persécuteurs. Et la méprise deviendra de plus en plus probable.

En un temps très court, le même événement — l'arrestation — est apparu comme une futilité stupide et comme l'annonce d'une condamnation à mort, avec le danger qui lui est lié que le condamné l'évade en se suicidant. Quant au suicide lui-même, il pouvait aussi être motivé par le fait que les deux gardes étaient en train de manger le petit déjeuner de K. Or, il refuse d'accepter cette absurdité, comme le ferait quiconque. Mais il ne remarque pas que tout s'était formulé dans son esprit en quelques instants : la plaisanterie — la plaisanterie niaise —, la condamnation à mort, le suicide comme anticipation de la condamnation et le suicide comme protestation parce que les gardes sont en train de manger son petit déjeuner. K. *est* tout cela. Si à la fin, à la place des gardes, apparaissent deux bourreaux

qui enfoncent et font tourner un couteau dans la poitrine de K., cela aussi arrivera comme conséquence d'une pensée que K. a eue dès les premiers moments. Il s'était dit alors que l'hypothèse du suicide avait un défaut : « Il était tellement absurde de se tuer que, même s'il avait voulu le faire, il n'y serait pas parvenu, à cause de cette absurdité. » Aussi, lorsqu'un jour K. sera remis aux bourreaux, parmi ses dernières pensées il y aura celle qu'« il serait de son devoir de saisir le couteau, qui planait au-dessus de lui et passait d'une main à l'autre, et de s'en transpercer ». Certes, le geste semblait désormais beaucoup moins absurde. Et pourtant, Josef K. ne parviendra pas, même cette fois, à l'accomplir.

Josef K. considère avec irritation les gardes qui sont venus l'arrêter. Ils lui semblent d'un niveau trop bas. Il pense : « Leur assurance n'est possible que grâce à leur stupidité. » Et pourtant, un des gardiens vient de dire une phrase qui pourrait l'éclairer sur ce qui va lui arriver : « Notre autorité, dans la mesure où je la connais, et je la connais seulement dans ses degrés les plus bas, n'est pas à la recherche de la faute dans la population, mais elle est attirée, comme il est dit dans la loi, par la faute et elle doit nous envoyer, nous, les gardiens. Voilà la loi. » La loi reconnaît explicitement l'attraction exercée par la faute, le seul aimant de n'importe quelle action. La loi est comme un animal qui flaire la proie : elle ne suit que l'appel qui émane de la faute. De la vie en général.

Josef K. tombe successivement dans diverses erreurs. Au début il éprouve même du « mépris » pour le procès, comme s'il s'agissait d'un dérangement pénible, honteux. Il ne comprend pas que ses aspects mesquins font allusion, par antiphrase, à la majesté du procès lui-même. Ensuite, après avoir observé « depuis des mois déjà » l'avocat Huld qui prétend être en train de travailler sur son procès, K. décide d'intervenir directement. Le procès lui apparaît alors comme l'une des nombreuses affaires qu'il doit expédier à la banque. S'il s'agit vraiment, comme il semble, d'une « grande organisation », avoir affaire à elle constituera une « grosse affaire » qui, comme toutes les affaires, pourra se conclure avec des profits ou des pertes. Elle n'impliquera donc certainement pas des « pensées sur quelque faute ». Au contraire, et K., ici, se permet, dans ses réflexions, d'être catégorique : « Il ne s'agissait pas de faute. » *Faute* et *affaire* sont des mots qui appartiennent à des sphères bien distinctes. Avec l'attitude de l'employé brillant, K. décide de traiter sa vie comme *une affaire de la banque*. Son délire se présente avec les gestes du bon sens. À présent K. s'identifie à une banque. Mais le passage suivant le fait retomber dans l'intimité la plus embarrassante. Dès que K. décide d'écrire tout seul son mémoire, il se rend compte que ce document ne peut que ressembler à une confession générale. Quelque chose à quoi il ne peut penser sans « un sentiment de honte ». Cette même « honte » qui lui aurait « survécu » après l'exécution de sa condamnation à mort. Toutes les histoires du procès et des écritures en rapport avec le procès sont plongées dans la *honte* qui est comme leur élément vital. C'est l'air où elles arrivent. Il n'y a que deux sortes d'air que nous pou-

vons respirer : celui du paradis et celui de la honte. Ce sont les deux seules sortes d'air qu'a respirées Adam.

Le plan de Josef K. se présente ainsi : pour démontrer son innocence, l'accusé se propose d'examiner sa propre vie en parvenant au degré élevé d'organisation et à la capacité d'exercer sur tout une surveillance qui sont habituellement attribués au tribunal lui-même : « Tout devait être organisé et surveillé, le tribunal devait tomber finalement sur un accusé qui savait faire valoir ses droits. » L'accusé particulier revendique l'usage des mêmes instruments que l'indéfini et puissant tribunal. Il veut le battre sur son propre terrain. Mais au même moment, K. se sent accablé par la « difficulté » de l'entreprise à laquelle il s'apprête. Une difficulté qui est liée non seulement à l'objet du mémoire, mais au fait même d'*écrire*. L'unique possibilité — pense-t-il aussitôt — serait celle de l'écrire « chez lui, la nuit ».

À partir de là, ce qui est dit du mémoire s'applique aussi à l'écriture en général, telle que Kafka la concevait. « Tout, sauf rester à mi-chemin, cela était la chose la plus bête non seulement en affaires, mais toujours et n'importe où. Certes, le mémoire signifiait un travail presque infini. Il ne fallait pas avoir un caractère très inquiet pour arriver facilement à croire qu'il fût impossible d'achever jamais le mémoire. Non par paresse ou par ruse, qui seules pouvaient empêcher l'avocat de le mener à terme, mais parce que, étant dans l'ignorance de l'accusation actuelle ainsi que de ses amplifications possibles, il fallait de nouveau évoquer, exposer et passer au crible de toutes parts la vie

tout entière jusque dans les moindres actions, dans les moindres événements. Et, de plus, combien un tel travail était triste ! »

Compris en un sens radical, le « mémoire » présuppose une connaissance sans lacunes de sa propre vie. C'est le délire de toute-puissance de la littérature : inévitablement relié à son origine, qui présuppose la faute — ou du moins, l'accusation. Et origine elle-même de chaque doute, de chaque soupçon d'impuissance et d'inadéquation. L'oscillation éternelle entre le soupçon d'une futilité totale et l'aspiration à une domination totale fait que le sentiment lié à cette pratique prend une tonalité de tristesse. *Triste* est précisément cette écriture, cette élaboration d'une connaissance totale à laquelle K. se sent obligé. Tâche qui est en même temps immense et puérile, comme la littérature. Mais aussi sénile, si l'on veut s'acharner : travail « qui convient sans doute pour occuper l'esprit devenu désormais infantile, après la retraite, et pour l'aider à faire passer les longues journées ».

Le double de Josef K. dans la vie en dehors du procès est le vice-directeur. D'une part, K. ne pense qu'à en prendre le poste. De l'autre, « le vice-directeur savait s'approprier tout ce que K. était maintenant obligé d'abandonner ». Chacun des deux tend à s'approprier le rôle de l'autre. Leur essence est la possibilité de se remplacer. Le vice-directeur entre dans le bureau de K. et fouille « sur l'étagère, comme si c'était le sien ». K. ressent le même malaise, il perçoit la même indiscretion que lorsque le vice-directeur, pour illustrer une histoire drôle de la

Bourse, s'était mis à dessiner sur le bloc-notes destiné au mémoire de K. De la même manière, le vice-directeur s'approprie peu après des clients qui ont attendu longuement et en vain de parler à K. Et c'est lui qui va conclure l'affaire avec l'industriel qui voulait la conclure avec K. « Un homme fascinant, votre vice-directeur, mais certainement pas inoffensif », dira ensuite l'industriel à K., comme pour le prévenir. Dès que K. tourne le dos pour entrer dans le monde inavouable du procès, il sait que quelqu'un d'autre prend sa place et accomplit les gestes qui devraient être de son ressort. K. n'est pas encore sorti de la banque que déjà le vice-directeur fouille dans les papiers de son bureau. Il cherche un contrat, à ce qu'il paraît. Et tout de suite après il sort en disant qu'il l'a trouvé. Mais il a sous le bras « une grosse liasse d'écrits », qui contiennent certainement bien plus que le contrat. Toute la substance perdue par K. qui s'amaigrit, au cours du procès, est aussitôt assimilée par le vice-directeur, elle renforce son aspect, son visage où « des rides serrées et droites ne semblaient pas les signes de l'âge mais de la vigueur ».

Derrière tout cela, perdurait chez K. le souvenir des gardes qui dévoraient son petit déjeuner. Une puissance expropriante est toujours à l'œuvre et se manifeste latéralement, comme par hasard, mais avec une assurance totale.

Josef K. vient de passer deux heures, dans son bureau, absorbé par la pensée du mémoire qu'il veut écrire. Aussi a-t-il fait attendre divers clients. Quand, à la fin, il reçoit le

premier, un industriel, apparaît dans la pièce le vice-directeur, « pas vraiment clairement, comme derrière un voile de gaze ». Cela nous avertit déjà de ce que nous savons désormais : le vice-directeur n'est pas un personnage quelconque, avec ses traits distinctifs bien nets et souvent en évidence. Le vice-directeur est une larve de K. Où qu'il apparaisse, quelque chose de délicat est en train d'arriver à K., chez K. lui-même. Cette fois, le vice-directeur commence à parler cordialement avec le client — et bientôt les deux figures *se tiennent au-dessus* de K. Or, si un verre grossissant s'approchait de la scène et l'isolait du reste, il révélerait ceci : K. est assis à son bureau et, en levant les yeux, il a l'impression qu'« au-dessus de sa tête, deux hommes, dont il exagérât fantastiquement la taille, négociaient sur lui-même. Lentement, en tournant les yeux vers le haut avec prudence, il chercha à estimer ce qu'il arrivait en haut, prit sur le bureau sans regarder une des feuilles, la déposa sur la paume de la main et la souleva peu à peu, tout en se levant lui-même, vers les deux messieurs ». Deux géants traitent, en langage chiffré, de la vie d'un être inférieur, presque écrasé par leurs corps, qui pour se faire remarquer soulève lentement vers eux une feuille sur la paume d'une main. Mais qui donc, dans un bureau normal, offre une feuille à quelqu'un en la soulevant lentement sur la paume d'une main ? K. le sait très bien : « Il ne pensait à rien de précis, il agissait seulement avec la sensation qu'il devait se comporter ainsi, après avoir composé le grand mémoire qui devait totalement le disculper. » Pour K., lui aussi, les événements se disposent sur deux plans bien distincts : d'un côté, dans le monde de la normalité quotidienne, se déroule une scène de bureau

comme tant d'autres, avec trois personnes — deux fonctionnaires et un client — qui parlent d'affaires ; de l'autre, dans le monde secret du procès, on prospecte quelque chose qui aura peut-être lieu un jour, quand K. aura réussi à accomplir le geste décisif pour son sort, le seul geste qui pourrait « totalement le disculper » : écrire le « grand mémoire ». Pour parvenir à ce moment, il faut offrir un écrit *du bas vers le haut*, risquant de ne pas être remarqué, ou bien — et c'est le pire des cas : et il a lieu ponctuellement — que cette offre soit jugée sans intérêt. « Merci, je sais déjà tout », dit en effet le vice-directeur, après avoir parcouru à peine la feuille des yeux. Mais pour quelle raison le vice-directeur est-il aussi expéditif ? « Parce que ce qui était important pour le procureur ne l'était pas pour lui. » D'une part, alors, le « grand mémoire » que K. se propose d'écrire doit contenir les moindres détails de sa vie, en atteignant l'intimité extrême et indicible ; de l'autre, il court le risque de n'être même pas pris en considération car il sera *trop personnel*. Pour quelle raison, en effet, ce qui est important pour K. devrait l'être aussi pour le vice-directeur ? Une méchante question, paralysante. K. ne sait pas comment s'en dépêtrer. Pendant ce temps, le vice-directeur est un des deux géants qui sont en train de traiter de son sort, et l'ont peut-être même décidé.

D'une façon obscurément moqueuse, le vice-directeur semble savoir ce qui arrive dans l'esprit de Josef K. Et il le sait parce qu'il *est* dans son esprit. Si K. pense au moment où le mémoire pourrait « totalement le décharger (*entlas-*

ten) », quelques instants après le vice-directeur dit que ce jour-là K. a l'air d'être « surchargé (*überlastet*) » — et donc incapable de traiter quoi que ce soit. Et il ajoute : « Il y a des gens dans l'antichambre qui vous attendent depuis des heures. » En insinuant le plus désagréable des soupçons : que K., qui se sent déjà poursuivi par une autorité fuyante, se comporte de la même façon, en faisant attendre par pur caprice les clients de la banque, de même que les juges le font attendre. La superposition semble parfaite. Lorsqu'il est fait allusion au fait que K. ne pense même pas à faire entrer un autre client, le texte dit : « faire entrer une autre partie (*irgendeine andere Partei*) », en employant le même mot, *Partei*, qui désigne la « partie » en général — et non seulement elle est obligatoire dans un procès, mais elle apparaîtra un jour, imprégnée de mystère, dans les spéculations de Bürgel adressées à K., vers la fin du *Château*.

Un « grand mémoire », tel que le conçoit Josef K., en premier lieu, ne doit pouvoir être confondu avec aucun autre. Il doit être la voix même d'un caractère particulier. Mais comment le monde traite-t-il la particularité ? « Tout homme est particulier et appelé à agir en vertu de sa particularité, mais il doit trouver du plaisir dans sa particularité », écrivit une fois Kafka, en poursuivant avec une phrase catégorique : « Ce qu'il résulte de mon expérience, tant à l'école qu'à la maison, c'est qu'on travaillait dans le but d'effacer cette particularité. » Si donc l'homme, dans sa généralité, est caractérisé par son *être particulier*, il est vrai aussi que les premiers pouvoirs collectifs avec lesquels il se

trouve en contact (la famille, l'école) se soucient aussitôt d'*effacer* ce qui le définit. Tout le monde conspire pour que chaque homme singulier ne puisse pas « éprouver du plaisir dans sa particularité ».

La troisième phrase s'acharne encore plus : « Ce faisant, on facilitait le travail de l'éducation, mais on facilitait aussi la vie de l'enfant, qui devait, de toute manière, savourer d'abord la douleur provoquée par la contrainte. » L'abrasion du caractère principal de l'individu singulier (sa particularité) est donc en même temps une partie du « travail » éducatif et une aide que le nouvel être reçoit pour vivre. La vie vivable implique l'extinction de la particularité. Mais cela a quelque chose de monstrueux et d'inconcevable, comme, pour l'enfant, l'invitation à abandonner la lecture d'une « histoire pleine d'émotion » pour aller au lit. La monstrosité est implicite dans la disproportion des éléments : pour l'enfant qui lisait, « tout était infini ou se perdait dans l'indistinct », c'est pourquoi le « raisonnement circonscrit à lui-même » pour le convaincre d'interrompre la lecture lui paraissait incongru, et même si inconsistant qu'« il n'atteignait même pas le seuil de ce qui mérite d'être pris en considération ». La particularité de l'enfant se trouvait justement dans sa détermination à « continuer à lire ». Pour l'adulte, cela deviendra détermination à continuer à écrire. Pendant la nuit, dans les deux cas. Alors, « même la nuit était infinie ».

Dans la vision de l'enfant, le sentiment du « tort qui lui était fait » était rapporté à lui-même *seulement*, comme si cette injustice eût été inventée exprès pour l'occasion. C'est ainsi, commente l'enfant à des années de distance,

que « se développèrent les débuts de la haine qui détermine ma vie en famille et dès lors, sous certains aspects, ma vie entière ».

Deux mots frappent tout de suite : « travail » et « haine ». Des mots qui se dégagent du processus d'*effacement de la particularité*. De la scène de l'enfant plongé dans la lecture et obligé d'aller au lit on est jeté dans un décor menaçant et accablant. Ainsi arrive-t-on au passage décisif : « Ma particularité n'était pas reconnue ; mais, puisque je la sentais, je devais reconnaître dans ce comportement envers moi une désapprobation, d'autant plus que, sur ce sujet, j'étais très sensible et toujours sur mes gardes. » Cette désapprobation est le prélude d'une condamnation. La particularité et la faute convergent. Et même : la particularité est la première des fautes. La condamnation est déclarée à l'extérieur, mais aussitôt appliquée à l'intérieur par l'enfant lui-même, qui « tenait cachées [certaines particularités] parce que lui-même reconnaissait en elles un petit tort ». Nous sommes désormais sur un plan incliné, au bout duquel il ne peut subsister que l'autocondamnation : « Si je tenais cachée cependant une particularité, la conséquence alors était que je me haïssais moi-même ou mon destin — je me considérais comme méchant ou maudit. » Le climat s'est insensiblement transformé : le cercle de lumière autour de l'enfant qui lit est désormais celui qui isole l'accusé. Il ne s'agit plus désormais de *particularité* à défendre, mais d'*aveux* à produire. Nous nous retrouvons tout à coup dans la situation où Josef K. débat en lui-même sur la manière de composer son « grand mémoire » pour le tribunal. Si jamais cela est possible. La réponse, négative, nous est donnée ici : « Les particularités qui

s'offraient se multipliaient d'autant plus que je me rapprochais de la vie qui m'était accessible. Mais cela n'amenait pas une libération, la masse de ce qui était gardé secret ne diminuait pas de cette façon, l'affinement de l'observation mit au contraire en évidence qu'il n'avait jamais été possible de tout avouer et il ressortit même des aveux apparemment complets des premiers temps que la racine subsistait encore à l'intérieur. » La trame du *Procès* affleure ici : on parle d' « aveux apparemment complets », de « masse de ce qui était gardé secret », de la « racine » inextirpable de quelque chose qui doit être considéré comme une faute. Ce n'est qu'à l'intérieur de la région du *Procès* que ces mots peuvent être compris. Ils sont même situés dans ses zones extrêmes. Il s'agit ici de l'impossibilité de déclarer le secret — et donc de l'épuiser. Et puisque le secret concerne les particularités, et que les particularités sont la faute elle-même, il s'agit du caractère inextinguible de la faute qui nous accompagne. C'est le point où l'on atteint le sommet de la lucidité, avant que l'analyse ne retombe dans le tourbillon : « Ce n'était pas une illusion, mais seulement une forme particulière de la connaissance que, du moins parmi les vivants, personne ne peut se débarrasser de soi. » Ici, dans cette suspension dans le vide, même l'incise « du moins parmi les vivants » passe inaperçue.

Il ne suffit pas d'écrire tout seul le mémoire pour sa défense, pense Josef K. : il faut le remettre « tout de suite et, si possible, en faisant pression tous les jours pour qu'il soit examiné ». Là, une écharde étrange s'enfonce :

« Dans ce but, naturellement, il ne suffirait pas que K. s'assoie comme les autres dans le couloir et place son chapeau sous le banc. Lui-même ou les femmes ou d'autres messagers devront assiéger jour après jour les fonctionnaires, en les obligeant à s'asseoir à leur bureau et à étudier le mémoire de K. au lieu de regarder dans le couloir à travers la grille. » *Les femmes*, dit K. Mais quelles femmes ? Qui sont les femmes auxquelles K. fait allusion, qui devraient « assiéger » les fonctionnaires pour les obliger à lire quelques pages écrites par K. ? Mlle Bürstner, Mme Grubach, la blanchisseuse, l'infirmière Leni, la danseuse Elsa : nous ne connaissons que celles-là. Elles n'ont pas grand-chose en commun, mais nous nous souvenons alors d'une autre réflexion qui avait saisi K. tandis qu'il tenait Leni sur ses genoux : « Je cherche l'aide de femmes, pensa-t-il presque étonné, d'abord Mlle Bürstner, puis la femme de l'huissier du tribunal, enfin cette petite infirmière, qui semble avoir un besoin incompréhensible de moi. » Ici, affleure déjà un point difficilement explicable et tel, en tout cas, qu'il interrompt le cours logique de l'argumentation : le « besoin incompréhensible » qu'une femme à peine connue montre à l'égard de Josef K. Très semblable à celui que d'autres femmes — Frieda, Pepi, Olga — montreront à l'égard de K. au village du Château. Mais comment placer ce besoin féminin incompréhensible dans un plan rigoureux d'autodéfense, comme celui que K. est en train d'étudier ? Et en outre, quels seraient les « messagers » qui, à l'occasion, pourraient remplacer les femmes ? On est ici encore plus perplexe. L'oscillation momentanée et presque imperceptible de l'acte d'argumenter risque de le rendre entièrement vain, de même

que l'incise hâtive d'un paranoïaque peut ouvrir et refermer aussitôt l'entrebâillement sur un vaste délire, qui invalide un raisonnement par ailleurs impeccable. Déjà l'idée que les « femmes », en général, puissent être une aide pour obliger les fonctionnaires du tribunal à lire le mémoire écrit par K. a quelque chose d'incongru, de comique ou de trop précis, bien que cette précision échappe au lecteur. Mais non pas à l'aumônier de la prison, qui dira un jour à K. : « Tu cherches trop l'aide des autres et surtout des femmes. »

Et les « messagers » ? Jusque-là, K. n'y avait pas fait allusion — et il semble difficile d'en imaginer la fonction. Quels messagers ? Employés pour communiquer quoi ? Et investis de quels pouvoirs ? La réponse, dans ce cas, ne peut pas être tirée de quelque raisonnement précédent de K. Nous sommes dans l'incertitude totale. Mais si l'on étend le regard plus loin, la livrée argentée de Barnabas se profile dans *Le Château* qui n'est pas encore conçu. Comme si était en train d'affleurer l'esquisse de l'aperçu d'un autre monde, dans lequel le monde du *Procès* est destiné à se poursuivre.

Les bureaux du tribunal se trouvent dans les lieux de ce que l'on veut oublier : dans les greniers de la grande ville. Mais le tribunal lui-même est incapable d'oublier. C'est la réserve universelle, le *horreum* de la mémoire dont parlait Giordano Bruno, la « grange » de ce qui arrive. On n'en voit pas les bornes, parce que n'importe quel grenier peut se poursuivre dans un autre grenier, avec des bureaux encore plus étendus. Ce que le tribunal requiert, si un

individu se risque — comme Josef K. — à rédiger un mémoire, c'est une connaissance totale de la vie de celui-ci, recomposée dans tous les détails. Personne n'est, évidemment, en mesure de répondre de façon satisfaisante. Et cela établit une fois pour toutes la différence de niveau entre le tribunal et l'individu. Ainsi le tribunal peut-il opprimer l'individu sans aucun effort, simplement parce qu'il se soucie de garder vivantes les traces de tout ce qui est arrivé. Parfois dangereusement vivantes.

Comme Odradek, la vie du tribunal se rencontre dans les locaux des rebuts. Là où même les plus pauvres jettent leurs bric-à-brac s'exerce le pouvoir que tout le monde craint, à commencer par ceux qui le servent. Et même, dans une pièce du bureau de Josef K., au milieu de « vieux imprimés inutilisables et d'encriers en faïence, vides et renversés », un représentant du tribunal est à l'œuvre : le matraqueur aux bras nus et au visage bronzé de marin, « sauvage et frais », enfermé dans une combinaison de cuir foncé, comme s'il sortait d'un club sado-masochiste. On lui a confié une variante de l'action punitive : sordide, secrète, faite exprès pour des personnages aussi infimes que les gardes qui sont allés arrêter K. et se sont emparés de son linge. Il doit les battre, à mort peut-être, parce que K. dans sa déposition les a dénoncés. Et nous savons que le tribunal veut « faire bonne impression ».

K. essaie d'intervenir, puis il s'éloigne terrifié à l'idée d'être découvert par quelque commis de la banque. Et il développe aussitôt, avec une agilité formidable, une série

de justifications de son comportement, en y incluant même une vague menace à l'égard des « vrais coupables, les hauts fonctionnaires, dont aucun n'avait encore osé se montrer à lui », comme si c'était à eux de lui répondre — et non pas lui à eux. Ce renversement si évidemment incongru signale que K. est désormais dans un état d'extrême faiblesse. La terreur est en lui. Mais non pas seulement à cause de la férocité sans limites de la scène à laquelle il a assisté. Dans son bureau, le jour suivant, K. « continue à avoir en tête les gardes ». Il se demande : où sont-ils maintenant ? Il ouvre la porte du local des rebuts et il retrouve la même scène que le soir précédent dans tous ses détails. Il ne reste qu'à refermer la porte et lui donner des coups de poing, « comme si cela la refermait mieux ».

L'épisode du matraqueur révèle à K. quelque chose qui n'a pas de remède : non seulement le tribunal s'est glissé, à travers les greniers et les débarras, dans les lieux reculés de l'espace, mais il a séquestré le temps. La durée est transpercée à chaque instant par une succession de tableaux vivants. Sans cesse, le matraqueur lève son bras nu sur les deux gardiens qui gémissent. La porte fermée s'ouvre toujours sur la même scène. Et aucun instant nouveau n'est en mesure de l'évacuer.

En revenant d'une visite à l'usine d'amiante abhorrée (et certainement meurtrière) de son beau-frère, dont il avait été obligé de devenir un associé passif, Kafka remarqua que le sentiment d'être étranger se saisit davantage dans la banlieue de sa propre ville que dans une ville

étrangère. On peut facilement se défaire d'une ville étrangère, jusqu'à « renoncer aux comparaisons », comme s'il s'agissait d'une hallucination ou d'un paysage qui défile derrière la fenêtre d'un train. Il suffit au contraire de quelques arrêts d'un tramway, d'une promenade d'une demi-heure pour franchir l'imperceptible limite qui sépare de ce « bord misérable, sombre, creusé de sillons comme un chemin raviné » qui est la banlieue de sa propre ville. « C'est pourquoi », ajoutait-il, « chaque fois je pénètre dans la banlieue avec un sentiment mêlé d'angoisse, de désolation, de pitié, de curiosité, d'orgueil, de joie de voyager, de virilité, et j'en reviens avec un sentiment de bien-être, de gravité et de tranquillité. » Prudemment, le tribunal auquel devait se présenter Josef K. avait son siège en banlieue. Quand l'accusé y arrivait, il était déjà affaibli, plus vulnérable, exposé à l'inconnu, et pourtant ce qu'il voyait était ce qu'il y avait de plus ordinaire, des scènes qui se répétaient n'importe où : des enfants en train de jouer, des inconnus en train de regarder par une fenêtre ou de traverser une cour. Les changements les plus graves sont de ce genre : modestes en termes d'espaces, faiblement perceptibles alors que le mouvement est en cours, accablants quand on est désormais accueillis sur le « bord obscur » de la signification.

Ce que Josef K. dit contre le tribunal, dans sa déposition arrogante et véhémence — la première et l'unique —, c'est ce qu'on a l'habitude de dire, suivant une tradition séculaire, contre n'importe quel centre du pouvoir : qu'il est fondé sur l'arbitraire et sur l'injustice (K. cite en

exemple l'histoire de son arrestation), sur la brutalité et la tromperie (même parmi le public de la salle d'audience il y aurait des « personnes qui sont dirigées d'en haut »); que d'autre part, malgré la grossièreté de ses manifestations, on entrevoit derrière cela une « grande organisation ». Pour que la machine fonctionne, il faut évidemment tenir compte de la corruption, et celle-ci doit s'étendre des simples gardiens jusqu'au « juge suprême ». Et, « dans la suite innombrable et indispensable » des collaborateurs de la machine, près des « huissiers, commis aux écritures, gendarmes et autres auxiliaires », K. ne se retient pas d'inclure « peut-être même des bourreaux ». Une petite partie de tout cela suffirait déjà à inculper K. pour outrage à l'autorité. Mais le juge instructeur ne se trouble pas. Il veut simplement tirer au clair le fait que, avec sa déposition, K. s'est « privé des avantages qu'un interrogatoire constitue dans tous les cas pour l'accusé ».

Le tribunal ne semble pas craindre les terribles accusations exposées publiquement par K. : ce sont des accusations qui se trouvent dans tous les livres d'histoire. Si le tribunal était uniquement un centre de pouvoir corrompu et arbitraire, prêt à n'importe quelle malversation, sa singularité serait perdue et son profil se confondrait avec beaucoup d'autres. Et pourtant dans le discours passionné de K., prononcé non pas en son nom mais en celui de ceux, nombreux, qui souffrent de tels abus et que K. suppose être présents dans le public (« C'est en leur nom que je me bats, non pour moi », dit-il, sur un ton de tribun), se cachait un passage qui aurait vraiment pu préoccuper le tribunal à cause de ses implications : « Quel est le sens de cette grande organisation, Messieurs ? Il consiste en ce que

des gens innocents sont arrêtés et qu'on engage contre eux un procès insensé et, la plupart du temps, comme dans mon cas, sans résultat. » Même la corruption serait nécessaire précisément pour soutenir le caractère « insensé de la totalité ». Là s'éclaire une vision nouvelle : le but de la « grande organisation » ne serait ni le pouvoir, ni l'argent, ni l'imposition d'une idée quelconque : les trois formes dont l'histoire offre des exemples à profusion. Le but véritable serait d'arrêter des innocents et ensuite de les punir. Le but est la punition en soi, une activité autosuffisante, comme l'art. Et reconnaissable par la netteté de son « manque de sens ».

Mais K. n'arrive pas à poursuivre sur cette voie — et il ne s'est peut-être même pas aperçu de la force de ce qu'il vient de dire. Déjà la salle gronde, le public préfère à présent être voyeur tandis que l'étudiant plaque et tâte la blanchisseuse « dans un coin près de la porte » de la salle. Au moment où il regarde derrière lui, tous les assistants — et non plus seulement quelques-uns d'entre eux — apparaissent à K. comme des infiltrés du tribunal : « Vous êtes tous des fonctionnaires, d'après ce que je vois, vous êtes la bande corrompue contre laquelle j'ai parlé. » En quelques instants, le peuple opprimé dont K. se dressait en défenseur est devenu une représentation compacte des oppresseurs. Il ne reste qu'à prendre son chapeau et abandonner la scène. Pendant que K. court en descendant l'escalier, il est accompagné par « le bruit de l'assemblée qui s'était ranimée pour discuter les faits, probablement comme le font les étudiants ».

Un dimanche matin, Josef K. visite les bureaux du tribunal, « par curiosité ». Il voit d'autres accusés qui attendent assis sur des bancs, comme par une mauvaise habitude. Leurs vêtements sont « négligés », mais on se rend compte, d'après divers signes, que la plupart d'entre eux « appartenaient aux classes supérieures ». Le tribunal a beaucoup affaire aux rangs sociaux les plus importants. Il n'est pas attiré par la faute du peuple. C'est dans la bourgeoisie, dans cette classe qui se métamorphose, qui veut et sait se substituer à tout, imiter l'aristocratie et se mêler au prolétariat, que la faute croît de façon luxuriante. Il n'y aurait pas beaucoup de différence avec le public de ceux qui se trouveraient dans l'antichambre du bureau de K., à la banque, n'était cette négligence dans la mise. Ainsi qu'une terrible hypersensibilité. « Les accusés en général sont si sensibles », remarque l'huissier du tribunal, lorsqu'un monsieur distingué, « collègue » de K. en tant qu'accusé, crie soudainement comme si K. « ne l'avait pas touché avec deux doigts, mais avec des tenailles rougies au feu ».

Le tribunal qui met Josef K. en accusation « n'est pas très connu parmi la population », comme s'il avait une vocation ésotérique. Il a donc le souci de sa bonne présentation et a institué la figure du chargé des renseignements pour donner « toutes les informations aux parties qui attendent ». Cet homme a deux caractéristiques : « il connaît une réponse à toutes les questions » et il est élégant, il porte « un gilet gris avec deux longues pointes d'une bonne coupe ». Ses habits ont été achetés grâce à

une collecte commune des employés du tribunal et des accusés, car l'administration s'est montrée « plutôt étrange » à cet égard. Dans les greniers qui abritent les bureaux du tribunal, de même que dans le couloir désolant où les accusés qui attendent sont assis, avec leur chapeau sous les bancs, cet homme se déplace avec la désinvolture d'un maître de cérémonies dans les salons d'un Grand Hôtel. Mais parfois il n'arrive pas à se retenir et rit au visage des accusés. C'est ce qui arrive aussi avec K. L'employée qui est près de lui commente : « Maintenant tout serait prêt pour faire une bonne impression, mais avec son rire il gâche tout de nouveau et il fait peur aux gens. » Le chargé des renseignements est une concrétion du tribunal : plongé depuis toujours dans l'atmosphère stagnante des greniers, il tolère mal l'air frais, comme s'il craignait de se décomposer en dehors des bureaux dont il est le *genius loci* et le guide touristique. Il est obséquieux et féroce. « Comme il sait bien parler aux parties », murmure l'employée à K., qui acquiesce.

Josef K. essaie de parler avec un inculpé, qui demande seulement qu'on le laisse attendre (« J'ai pensé que je pouvais attendre ici, c'est dimanche, j'ai le temps et ici, je ne dérange pas », implore-t-il). L'air a une odeur de moisi et coupe le souffle. Une sorte de « mal de mer » envahit K. Du fond du couloir il entend « un grondement d'eaux en cascade, comme si le couloir penchait de travers, et que les inculpés attendant des deux côtés se soulevaient et s'abaisaient ». Maintenant, K. sait enfin où il se trouve. Le rire du chargé des renseignements résonne ainsi que le sar-

casme subtil de ses paroles : « Ce que j'ai dit est vraiment juste. Ce n'est qu'ici que monsieur se sent mal, non pas en général. » *Ce n'est qu'ici* : mais K. vient de constater combien cet *ici* est vaste : c'est un océan qui soulève et bouleverse tout ce qu'il rencontre. Il y a une équation obscure qui relie ces lieux et le travail de la punition. Et K. va le reconnaître lorsque le vertige le saisit. Mais il n'y a pas de souci à se faire : « Presque tous ont des crises de ce genre, quand ils viennent ici pour la première fois », lui dit l'employée prévenante.

Dans ces mêmes pièces des greniers, selon les jours, on étend le linge à sécher ou bien le tribunal y tient ses audiences. Mais quelle différence peut-on établir entre une rangée de linge étendu pour sécher et l'œuvre du tribunal ? En grande partie, ils coïncident. Ou, du moins, ils s'imprègnent réciproquement. Le tribunal est une hallucination qui se superpose à n'importe quelle autre chose. Il envahit tout par le bas, par les côtés, par le haut. Il s'étale à partir des banlieues, des quartiers pauvres, des greniers. Il produit de la chaleur étouffante et de la vapeur en suspens. De toute façon, si l'on veut, il y a toujours une explication de bon sens : étendre le linge dans les greniers est quelque chose que « l'on ne peut pas tout à fait interdire aux locataires », fait remarquer à K. l'employée qui lui porte secours, en montrant « cette expression sévère qu'ont certaines femmes précisément dans l'éclat de leur jeunesse ». Puis elle ajoute : « C'est pourquoi les locaux ne sont pas très adaptés pour des bureaux, bien que, par d'autres côtés, ils présentent de

grands avantages. » Quels sont ces « grands avantages », cela n'est pas précisé.

Mme Grubach tient beaucoup au « bonheur » de Josef K., qui « est le meilleur et le plus cher de ses locataires », mais elle n'arrive pas à donner trop de poids à son arrestation. Pour elle, ce n'est pas aussi « grave » que d'être arrêté comme un voleur. Non, l'arrestation de K. semble être « comme quelque chose concernant des personnes savantes ». Donc quelque chose dont Mme Grubach pense : « Je ne le comprends pas, mais il n'y a pas non plus à le comprendre. » K. répond au contraire comme s'il avait compris au vol l'allusion. Plus que « quelque chose concernant des personnes savantes », dit-il, son arrestation doit être considérée comme un « néant ». Et il ajoute : « J'ai été assailli par surprise, voilà tout. » Mais il ne s'arrête pas là et il donne une explication : « Si tout de suite après mon réveil, sans me laisser troubler parce qu'Anna n'arrivait pas, je m'étais levé tout de suite et, sans égard pour quiconque s'étant trouvé devant moi, j'étais venu chez vous, et que j'avais pris exceptionnellement mon petit déjeuner à la cuisine, et que je m'étais fait apporter mes vêtements de ma chambre par vous-même, bref, si j'avais agi raisonnablement, il ne se serait rien passé d'autre. Tout ce qui voulait advenir eût été étouffé. »

Ce dialogue avec sa logeuse, pendant que Mme Grubach reprise patiemment certaines chaussettes dans lesquelles K. « de temps à autre plongeait une main », est un des échanges de répliques les plus vertigineux de tout *Le*

Procès. Mais aucun des deux interlocuteurs ne s'en rend compte, et encore moins le lecteur, parce que nous sommes au début de l'histoire. Les mots existent et agissent tout seuls, traversant occasionnellement les personnes. Mais ils ne leur appartiennent pas — et ils sont, en effet, aussitôt oubliés. Seule la main d'un écrivain pourra un jour les recueillir et les replacer en leur lieu, dans les nervures de ce qui arrive.

Pour réfuter la théorie de Mme Grubach, selon laquelle son arrestation présupposerait une doctrine, et peut-être une doctrine complexe et ancienne, K. veut la réduire à un fait purement physiologique. L'arrestation est quelque chose « qui voulait avoir lieu », mais qui aurait pu être « étouffé » si K. eût montré une promptitude suffisante à l'instant du réveil (« tout de suite », *gleich*, c'est un mot qui est répété deux fois en trois lignes). Ce qui suit est comique dans son expression laborieusement détaillée — se déplacer tout de suite vers la cuisine, prendre le petit déjeuner à la cuisine, se faire apporter ses vêtements de la chambre à coucher —, mais le but en est immensément sérieux : « étouffer » quelque chose qui est sur le point d'arriver. La thèse implicite est la suivante : si l'on agit « raisonnablement », on peut parvenir au résultat selon lequel « tout ce qui voulait avoir lieu serait étouffé ». C'est une thèse métaphysique audacieuse. L'antique terreur du devenir est saisie à l'instant du réveil, donc à la naissance de ce qui advient. Et c'est le tout, car le monde lui-même est quelque chose « qui voulait avoir lieu ». Mais le réveil suppose une vertu : la promptitude de réaction sur laquelle ne peut compter que celui qui est préparé. Et ici K. doit l'admettre, comme en ruminant l'idée : « Nous sommes si

peu préparés. » Ce n'est que pour cela que l'on finit englué dans un procès. Mais que faut-il pour être préparés (et donc pour agir « raisonnablement »)? Tout au moins, un bureau. Et K. ajoute : « À la banque, par exemple, je suis préparé, là-bas quelque chose de ce genre ne pourrait jamais m'arriver. » On peut tirer quelques conséquences de ce fulgurant *a parte*. Tout d'abord, pour agir « raisonnablement », il est nécessaire d'héberger en soi l'équivalent d'un bureau, puisqu'on ne peut pas prétendre que le réveil ait lieu à l'intérieur d'un bureau. Et l'action « raisonnable » a, parmi ses fonctions, celle d'étouffer certaines choses qui veulent arriver. Si les faits se déroulent différemment, si deux inconnus dévorent notre petit déjeuner, si ces mêmes inconnus séquestrent nos vêtements, cela signifie que le réveil, qui est « le moment le plus risqué », a été dérangé. Toute l'histoire de Josef K. nous montrera de quel risque il s'agit : celui que la révélation se transforme en persécution.

Le réveil, la *bodhi* dont nous parle sans cesse la pensée indienne, depuis les Védas jusqu'au Bouddha, est quelque chose qui a lieu à l'intérieur de la veille, un écart invisible, un changement instantané des distances et du pas mental grâce auquel la conscience réussit à s'observer elle-même, en parvenant donc à s'observer dans sa place normale d'observatrice. La métaphore la plus efficace de cet événement est le réveil du sommeil, le passage du rêve à la veille. Ce moment auroral de plénitude, de stupéfaction — mais aussi, à l'occasion, de bouleversement et d'angoisse — qui se manifeste alors est une allusion à

l'autre plénitude qui peut se manifester à chaque instant de la vie éveillée. Ils ne sont pas nombreux ceux qui vivent l'acte du réveil toujours renouvelé, à l'intérieur de la veille, acte qui n'est définitif que chez Bouddha. Même si, selon certains, c'est seulement d'eux qu'on peut dire qu'ils pensent. Tandis que tout le monde vit l'acte de se réveiller, de se secouer du sommeil. Mais le phénomène qui se manifeste chez tous, chaque jour, n'est qu'un exemple, une allusion, une figuration approximative de l'autre phénomène, que la plupart ignorent.

Par un matin pluvieux, Josef K. s'apprête à sortir de son bureau pour aller accompagner un client italien de la banque dans sa visite aux monuments de la ville. Arrive un coup de téléphone. C'est Leni, qui lui demande comment il va. K. lui dit qu'il a un rendez-vous à la cathédrale et lui explique pourquoi. Leni « soudain » lui dit : « On te donne la chasse. » K. raccroche le téléphone, il est dérangé par cet avertissement. Et entre-temps, il se dit à lui-même : « Oui, on me donne la chasse. »

C'est peut-être là le moment de la terreur la plus pure dans l'histoire de K. Derrière la voix de l'invisible Leni nous sentons s'ouvrir toute grande une immensité inconnue et menaçante. Encore une fois, seule une femme peut en faire présager l'existence. Un moment auparavant, K. pensait qu'accompagner ce client en promenade à travers la ville était une tâche inopportune, car « chaque heure soustraite au bureau l'inquiétait ». Un petit ennui qui appartenait à la vie quotidienne. Mais, dès qu'il répond à Leni, K. sent que ce rendez-vous à la cathédrale a quelque

chose de fatal — et de préparé à l'avance. Une voix en lui le lui dit et elle s'accorde parfaitement avec celle de Leni. Et même, les deux voix se fondent : « Oui, on me donne la chasse. » La vie normale dans le bureau est désormais devenue une coquille transparente et fragile, sous laquelle il est possible de reconnaître une créature abyssale, à la respiration lente et funeste : la vie immaîtrisable du procès.

Journal du 2 novembre 1911 : « Ce matin pour la première fois depuis longtemps à nouveau la joie à la pensée d'un couteau que l'on retourne dans mon cœur. » Antépénultième phrase du *Procès* : « [...] pendant que l'autre lui enfonçait le couteau dans le cœur et l'y retournait par deux fois. » On remarque avant tout la répétition : en 1911, déjà, le couteau dans le cœur est comme une vieille connaissance qui réapparaît. Puis l'attention portée au geste : comme si, dans toute la scène, le point décisif était le verbe *drehen*, « retourner ». Enfin, la « joie » que la pensée suscite, mot rare chez Kafka. Jusqu'au bout, K. se révolte — en même temps qu'il collabore avec la puissance qui veut le tuer. Quand les deux bourreaux se présentent pour l'arrêter, K. est déjà prêt. Même ses vêtements s'accordent avec ceux des bourreaux. Eux, en redingote, « avec des hauts-de-forme apparemment inamovibles ». K. « habillé de noir », avec des « gants neufs qui serrent ses doigts ». Il est assis près de la porte, « dans l'attitude de quelqu'un qui attend des hôtes ». Lorsque K. et ses deux bourreaux marchent ensemble dans la rue et qu'ils le tiennent fermement, ils forment « une unité que presque seulement une matière sans vie peut former ».

C'est pour cette raison que la dernière argumentation de sa révolte, si subtile qu'elle s'offrait comme un casse-tête, était totalement désintéressée : « Y avait-il des objections qui avaient été oubliées ? Bien sûr qu'il y en avait. La logique est, certes, inébranlable, mais elle ne résiste pas à un homme qui veut vivre. » Quant à lui, il avait cessé depuis un an d'être « un homme qui veut vivre ».

Les deux bourreaux veulent que la tête de Josef K. prenne bien appui sur la « pierre détachée » qui se trouve dans « l'endroit adapté » de la carrière choisie pour le tuer. Ils s'obstinent à trouver la position juste, grâce aussi à la « complaisance que K. montrait envers eux », en quelque sorte en les aidant. Et pourtant sa « position restait très forcée et invraisemblable ». C'est là le véritable point final du *Procès*. Même si les bourreaux et le condamné font converger leurs forces, la position de la victime reste « invraisemblable ». L'exécution est effective, les gestes ont quelque chose d'incongru et de déformé. C'est le sceau de toute l'histoire. Et c'est peut-être à cela que pensa K. quelques instants après, quand il vit les deux bourreaux se passer le couteau de boucher mais qu'il évita de le prendre en main et de se l'enfoncer tout seul dans le corps. Au fond, il ne pouvait pas « décharger les autorités de tout le travail ». Il commettait ainsi une « dernière erreur », certes : mais qui en portait « la responsabilité », sinon « celui qui lui avait refusé le reste de force qu'il fallait » ? Et qui était-ce ? Qui s'était soucié d'arracher à K. le peu de force nécessaire non seulement pour aider les bourreaux à bien placer sa tête sur la pierre, mais aussi à

s'ouvrir le corps avec un couteau de boucher? C'est la question suprême que *Le Procès* laisse en suspens. La plus effroyable aussi. Mais elle risque de passer inaperçue : la séquence des gestes qui sont en train d'être accomplis est trop nette pour que l'attention se soucie de suivre aussi cette dernière élucubration de K.

Un moment après la lumière d'une fenêtre s'allume au « dernier étage d'un édifice qui se trouvait au bord de la carrière » et une figure s'y découpe. On ne voit pas si c'est un homme ou une femme. Le dernier des êtres nombreux apparus à une fenêtre, comme ceux qui avaient observé, depuis les fenêtres d'en face, l'arrestation de Josef K.

Si le fait que Josef K. ne trouve pas la force de s'enfoncer dans la poitrine le couteau de boucher est une « dernière erreur », cela implique que, dès le début, le procès visait uniquement, dans sa forme pure et impeccable, le suicide de K. Mais chaque fois, dans les moments décisifs, il finissait par lui manquer une certaine dose de force. Ou, pour rester éveillé, le temps qu'il fallait pour écouter les paroles révélatrices. Ou, pour accomplir, de sa propre main, le geste décisif. C'est pour cela que les deux bourreaux de K. avaient l'air de ténors ou de figurants de music-hall. C'étaient des « hommes faits hâtivement », aurait dit le président Schreber, et ils ne servaient que pour cette tâche momentanée, celle d'enfoncer le couteau dans le corps de K. Si l'ordre du monde avait été plus parfait, on n'aurait pas eu besoin d'eux. Et K. aurait agi tout seul. Mais un procès aurait-il eu lieu, alors? Ou le procès n'aurait-il pas coïncidé avec l'acte de la création, avec ce long suicide?

XII

CE QUI APPARAÎT
DANS LES LÉGENDES

Pendant des générations et des générations, les peintres chargés de faire les portraits des juges du tribunal se sont transmis « des règles disparates, nombreuses et surtout secrètes ». Le dernier auquel il a été accordé de les appliquer, c'est Titorelli, peintre mythologique qui a une prédilection pour les paysages de lande. Comme Reynolds peignait les Ladies éminentes de son époque posant en Diane ou en Minerve, de même Titorelli peint un juge apparié à une déesse : la déesse de la Justice, évidemment. Mais ce pourrait être aussi la déesse de la Victoire, précise l'artiste. Ou peut-être encore la déesse de la Chasse, comme cela apparaît après les dernières retouches, que Titorelli exécute devant Josef K. La déesse est représentée dans sa course, avec des ailes aux chevilles. Et toute secousse ne peut que déséquilibrer la balance de la justice. Une femme les yeux bandés qui court : c'est ce que Titorelli est en train de peindre. Avant d'être une déesse, c'est une énigme, dont on n'entrevoit pas la solution. Solennelle ? Dérisoire ? Ce qu'on peut observer avec certitude, c'est que la déesse de la Justice se reconnaît tout de suite, la déesse de la Chasse se découvre en dernier lieu. Peut-

être annonçant à l'avance la signification ultime, ésotérique du tribunal?

Josef K. et K. rencontrent les révélations décisives alors qu'ils sont assis au bord d'un lit. Ainsi K. sur le lit de Bürgel; ainsi Josef K. sur le lit de Titorelli. S'asseoir près d'un lit est moins important, mais toujours significatif. Ainsi Gardena près du lit de K. dans la chambre des femmes de ménage; ainsi K. près du lit du président. On observe dans le comportement de Titorelli combien aussi est déterminante la position que l'on prend sur le lit. Il ne lui suffit pas que K. soit assis au bord du lit. Plutôt, « il le poussait vers l'édredon et les oreillers ». C'est seulement lorsque K. s'enfonce au milieu du lit que Titorelli lui pose « la première question concrète ». Il dit : « Vous êtes innocent ? » K. répond : « Oui. »

Le bord du lit est le seuil d'un autre monde. Et il est nécessaire de s'enfoncer dans cet autre monde, afin de pouvoir poser la question la plus directe et essentielle. Ce n'est que dans l'atelier de Titorelli, dans ce repaire accablant long et large de deux pas, ce n'est que dans cet air vicié que pourront résonner ces paroles. Mais on n'avait jamais entendu auparavant non plus ce que Titorelli affirme. Tout d'abord : « Le tribunal ne se laisse pas ébranler. » S'il a vu une faute, personne ne pourra le persuader que cette faute n'existe pas. Indirectement, c'est une réplique précieuse à la déclaration d'innocence que K. vient de prononcer. En second lieu : les petites filles corrompues qui jouent dans les escaliers et qui ont conduit K. chez Titorelli « appartiennent au tribunal ». D'ailleurs,

précise le peintre, « tout appartient au tribunal ». Avec ses manières cérémonieuses et indifférentes, et surtout en ajoutant ces dernières paroles, « à moitié par plaisanterie, à moitié pour donner une explication », Titorelli a offert à K. des révélations qui seraient d'un grand poids, si K. ne les croyait, à cause de son invincible méfiance, « non crédibles ».

Mais peu après, K. aussi, qui s'est déjà fait son « opinion » sur le tribunal, bien qu'il continue à interroger de façon spécieuse Titorelli en cherchant à « découvrir des contradictions » dans ses paroles, dira quelque chose à propos du tribunal qui, dans sa sécheresse, se présente comme un jugement ultime : « Un bourreau unique pourrait remplacer le tribunal tout entier. » Ce bourreau est la mort elle-même, qui agit sans avoir besoin d'instructions ni de sentences, de même que la déesse de la Chasse, que K. avait cru reconnaître dans le tableau qui se trouve sur le chevalet de Titorelli, frappe depuis l'enchevêtrement de la forêt, sans qu'un jugement préliminaire l'y autorise. K. a perçu avec lucidité que le tribunal est le lieu où la déesse de la Justice et la déesse de la Chasse se superposent, jusqu'à coïncider. Titorelli insinue qu'on pourrait reconnaître aussi dans la même figure la déesse de la Victoire. Mais c'est un ajout superflu. La Victoire se donne, pour le tribunal, à chaque instant où le monde existe.

Aux yeux de l'industriel qui parle le premier de lui à Josef K., Titorelli est un quémandeur, « presque un mendiant », comme en principe n'importe quel artiste. Aux yeux de K., c'est d'abord un « pauvre homme », exacte-

ment ce que K. lui-même paraîtra aux yeux de Titorelli. Et pourtant, ce « pauvre homme » est le seul qui ait un accès immédiat, à travers son métier, au passé le plus reculé, aux « légendes ».

On en arrive à parler de légendes lorsque Titorelli explique à K. qu'il existe des acquittements de trois genres : « l'acquittement réel, l'acquittement apparent et l'ajournement ». Titorelli ne connaît aucun cas d'acquittement réel. Mais il sait qu'« il a dû nécessairement y avoir » des acquittements réels, du moins dans les cas judiciaires transmis par les légendes.

Lorsque, dans *Le Procès*, on parle de « légendes », c'est comme si l'on parlait du mythe, un mot que Kafka n'utilise pas ici. Peut-être parce qu'il contient quelque chose de superflu et de scolastique. Les légendes sont des histoires qui traitent de jugements qui seraient autrement inaccessibles : les anciennes sentences du tribunal, qui « ne sont pas publiées ». Cela déjà devrait les rendre précieuses. Mais un abîme nous sépare de ces légendes. Certes, elles sont « très belles » — on peut même leur attribuer « une certaine vérité » (et nous sentons là frémir, derrière les paroles de Titorelli, la dispute séculaire sur le mythe : Platon nous observe), « mais elles ne sont pas démontrables ». Et qu'est-ce qu'un tribunal, sinon le lieu où l'on offre des preuves ? Est-il possible alors, demande K., « d'en appeler à de telles légendes devant le tribunal ? ». Certainement pas, répond le peintre. Et il va jusqu'à rire. Un rire terrible. Le tribunal est plongé dans les légendes, déjà dans les portraits de ses juges — et ces légendes sont l'unique voie d'accès à une partie de son histoire. Elles ont au moins de la beauté et « une certaine vérité ». Mais on ne

peut pas s'en servir, c'est pour cela qu'« il est inutile d'en parler », conclut K.

Cette amputation féroce a de nombreuses conséquences : tout d'abord, il sera vain de penser à l'« acquittement réel ». Car il n'y a d'acquittement réel que dans les légendes — et qu'il est inutile de parler de légendes. C'est comme si le monde acceptait, d'un simple geste, d'abolir une partie de lui-même. Et, entre autres, cette partie unique où l'adjectif « réel » est applicable. Tout le reste du monde, qui finira bientôt par être considéré comme la totalité du monde, est partagé entre l'« acquittement apparent » et l'« ajournement ». À l'intérieur de ce monde, quelque chose peut être prouvé, mais il n'est pas sûr que ce soit réel. Et l'acquittement que l'on peut y obtenir ne sera certainement pas « réel ». Dans l'atelier étroit et suffoquant de Titorelli, en quelques répliques entre deux personnes qui viennent de se rencontrer, on est parvenu à une conséquence capitale : au nom de la réalité, faire abstraction de la réalité. Comme le dira aussitôt K., avec la hâte de celui qui poursuit un résultat palpable : « Faisons alors abstraction de l'acquittement réel. » Que reste-t-il ? L'acquittement apparent et l'ajournement. Eux seuls ont une application. Il est utile de parler seulement de ceux-ci. Sur ces entrefaites, Titorelli devance K. : « Ne voulez-vous pas ôter votre veste, avant que nous en parlions ? Vous devez avoir très chaud. » K. acquiesce — et dit : « C'est presque insupportable. » C'est presque insupportable, surtout parce que K. s'est avancé trop près dans la compréhension de sa situation. Aussi, au moment où il s'apprête à traiter de ce qui pourrait le plus lui être utile, il a « la sensation d'être totalement isolé de l'air ». C'est alors qu'il

commence avec Titorelli une courte, dense diatribe sur l'air, le brouillard, les fenêtres, la chaleur, les portes. Comme lorsque dans *Le Château* on s'arrête un instant pour parler de vêtements, de même dans *Le Procès* tout ce qui a affaire aux fenêtres, à l'air et à la respiration est le signal que l'on se trouve dans une zone hautement sensible, vibrante.

Ce que K. veut connaître est irrespirable. Titorelli le sait — et acquiesce « comme s'il comprenait très bien le malaise de K. ». L'air vicié, étouffant du réduit de Titorelli est à présent prêt à se répandre sur la vaste lande de l'acquittement apparent et de l'ajournement.

Que les légendes ne puissent pas être utilisées comme preuve, cela indique-t-il en elles une faiblesse intrinsèque — ou bien un privilège ? Puisque les légendes traitent d'« anciens cas judiciaires » pour lesquels « les sentences finales du tribunal ne sont pas publiées », on peut présumer que l'impossibilité de les utiliser comme preuves dépend de l'impossibilité de vérifier ce qu'elles affirment. D'autre part, la formulation de Titorelli ne dit pas seulement qu'en *un temps* les sentences finales du tribunal n'étaient pas publiées. Le peintre affirme que les sentences du tribunal ne sont *jamais* publiées. S'il en est ainsi, non seulement les légendes mais aussi toutes les autres preuves, de n'importe quel genre, seront inadéquates. Il manquera toujours la possibilité d'une vérification. Quant aux légendes, elles seraient pourtant les seuls textes qui, au moins, « contiennent des acquittements réels », qui incorporent donc quelques-unes de ces sentences finales.

Certes, les légendes pourraient toutes être des impostures. Mais elles pourraient aussi être l'unique vestige survivant des sentences finales du tribunal. L'unique vestige de quelque chose de « réel », dans un monde qui est isolé de la réalité comme K. l'est de l'air.

Longtemps, pendant la partie la plus longue de leur histoire, le mythe fut pour les hommes la source première du savoir. Puis il devint une séquence d'histoires insidieuses et vaines, qui n'avait de signification que pour comprendre comment les hommes avaient vécu dans le passé. Les sources du savoir étaient devenues autres. Ce que le mythe racontait auparavant était à présent démontré et appliqué. Mais quelqu'un s'aperçut qu'une partie du savoir du mythe était restée scellée à l'intérieur du nouveau savoir. Ce n'est pas grave, pensèrent la plupart. Nous connaissons notre passé avec quelque chose en moins. Mais qu'importe le passé, quand nous avons en face de nous l'immensité du présent ? Quelques-uns insistaient pourtant. Ils s'étaient rendu compte que cette partie inaccessible du mythe traitait des « sentences finales du tribunal ». Et qu'aucun autre texte n'en traitait, car ces sentences « ne sont pas publiées ». L'espoir naquit ainsi chez certains qu'à travers les mythes on pourrait finir par connaître quelque chose que, autrement, on ne serait jamais parvenu à découvrir. La plupart pensèrent que c'était une illusion grave. Mais ils ne pouvaient pas prouver que c'était le cas, parce qu'il leur manquait des sentences récentes du tribunal qu'ils auraient pu opposer aux anciennes. En effet, les sentences n'étaient toujours pas

publiées. En attendant, le monde continuait à être entortillé dans des procès et des sentences, mais qui n'étaient jamais définitives. Les procès étaient tous visibles, les sentences toutes provisoires. Toute réalité étant soustraite, tout était un enchevêtrement d'apparence et d'ajournement.

Pour quelle raison les acquittements réels ne sont-ils pas publiés ? Est-ce pour préserver un secret, est-ce parce que « le tribunal suprême » veut protéger son droit exclusif d'« absoudre définitivement » de façon à renforcer son inaccessibilité ? Rien en effet n'est si inaccessible que ce qui n'existe pas. C'est ce que beaucoup soutiennent, convaincus que le barrage du secret sert surtout à permettre la plus grande liberté d'action dans les très hautes sphères. Mais, bien qu'elle soit plausible et séduisante, cette explication ne saisit que l'aspect le plus extérieur et le plus facile du secret. Le fondement de celui-ci apparaît lorsque Titorelli décrit ce qu'il arrive dans l'éventualité d'un acquittement réel : « Tous les actes du procès doivent être mis de côté, ils disparaissent complètement de la poursuite, non seulement l'accusation, mais aussi le procès et même l'acquittement sont détruits, tout est détruit. » Si tout est détruit, on comprend aussi pour quelle raison l'acquittement réel n'est jamais rendu public : parce qu'il a été détruit au moment même où il s'est manifesté. L'extinction de l'*acte* — et là, encore une fois, on passe au-dessus du sens évident d'« acte judiciaire » et transparaît le sens littéral : celui d'*acte* en tant que *karman* — est la seule voie d'issue du procès, consécutive à l'exercice du « grand droit de libérer de l'accusa-

tion » de la part des juges suprêmes. Tout le reste est fait de nœuds coulants qui se desserrent ou se resserrent selon la volonté des juges ordinaires, qui ne disposent que du « droit à délier de l'accusation ».

Quant aux acquittements apparents : il est clair qu'ils recouvrent une vaste partie des possibilités — et Titorelli laisse entendre que la solution la plus appropriée pour Josef K. appartient à ce domaine. Une caractéristique typique de l'acquittement apparent est de concéder le soulagement temporaire d'une victoire, mais à l'intérieur d'une continuité angoissante. Celui qui obtient un acquittement apparent et rentre chez lui satisfait ne peut jamais être sûr de ne pas y trouver quelqu'un chargé de l'inculper à nouveau de la même accusation. Celle-ci, par sa nature, tend à rester « vivante » et « continue à planer » au-dessus de l'accusé comme une aile ténébreuse. Il n'est pas étonnant qu'elle puisse, « dès que l'ordre supérieur arrive », à nouveau « entrer tout de suite en action ». Et là, Titorelli fait allusion à un point crucial : un procès peut aboutir à une sentence, « mais la poursuite reste active ». Le procès n'est qu'une théâtralisation temporaire de quelque chose qui ne s'arrête jamais, au contraire « il poursuit son mouvement pendulaire, avec des oscillations plus ou moins amples, avec des obstacles plus ou moins graves » — c'est cela la « poursuite ». Par sa description minutieuse, Titorelli ne fait que confirmer la vision que K. a eue peu de temps avant : « Un bourreau unique pourrait remplacer le tribunal tout entier. » Derrière tout son appareillage imposant, le tribunal est « privé de but ». Et de toute façon, il ne sert pas à la vérification de la faute, puisque

dans tous les cas depuis le début « le tribunal est fermement convaincu de la faute de l'accusé ». Pourquoi, alors, le tribunal subsiste-t-il ? Un bourreau unique ne pourrait-il pas épargner ces suites interminables d'actes qui ont toutes une fin déjà établie ? Et cela, ne revient-il pas à dire que chaque vie pourrait tout de suite être achevée par la mort, sans la nécessité de se développer en toute sorte de ramifications et d'embranchements ? Peut-être Titorelli aurait-il été prêt à esquisser une réponse à cela, si K. n'avait pas eu autant de hâte à se précipiter à l'extérieur de ce réduit étouffant. Mais pour recommencer à respirer où ? Dans les couloirs du tribunal, avec lesquels la chambre communiquait par la porte derrière le lit du peintre.

Dans son travail à la banque, K. a affaire à des lois et des tribunaux de tout genre. Et cette pluralité le soulage parce qu'elle circonscrit tout pouvoir. En parlant avec Titorelli, il se rend compte au contraire que ses convictions sont erronées. Tout converge vers un seul tribunal — et ce tribunal s'étend partout. Mais son mimétisme est encore plus déconcertant que son omniprésence. Le tribunal est envahissant, et pourtant on peut aussi ne pas le remarquer. On peut même le confondre avec d'autres tribunaux. Ce que fait le tribunal est connu dans tous les coins, mais en même temps on n'est pas tenu de le savoir. Ils sont beaucoup à être au courant du procès de K., mais seulement parce que beaucoup ont quelque chose à voir avec le tribunal. Sinon, ce serait un secret. La véritable terreur c'est ceci : qu'il y ait une vie normale qui procède sans secousses, mais qu'à l'intérieur de celle-ci il existe une

autre vie, aux buts radicalement différents, et qu'elle œuvre tranquillement, comme protégée par l'enveloppe de la vie normale. S'il en est ainsi, il ne sera plus possible de s'en rapporter à une normalité, et encore moins à une nature, parce que l'une et l'autre seront soupçonnées de servir seulement de couverture à un autre processus, qui suit un cours tout à fait différent. Et qui a une tout autre signification.

« Aucun acte ne se perd, le tribunal n'oublie rien » : c'est toujours Titorelli qui parle. Tout s'accumule et croît en même temps. Mais subsiste-t-il quelque chose de définitif, de transparent, d'indubitable dans le cours de cet immense processus fait de procès ? On ne le dirait pas. Les acquittements réels sont détruits au moment même où ils sont prononcés. Et les condamnations ? Il n'y en a pas. En dehors du vide laissé par les acquittements réels détruits, il n'y a que des cas d'acquittements apparents, jamais définitifs donc en raison de leur nature, parce que « la poursuite reste active », comme des tisons sous la cendre ; et il y a aussi des cas d'ajournement, où le procès est maintenu adroitement « à sa phase la plus basse », de manière à ce qu'on n'arrive jamais à une sentence et à la condamnation éventuelle. Le processus des procès semble finalement incapable de produire non seulement des acquittements, mais aussi des condamnations. Et cependant Josef K. sera condamné et tué de la façon la plus atroce, « comme un chien ». Un jour, le secrétaire Bürgel, qui est une contrepartie séculière de l'aumônier de la prison, expliquera à K. qu'« il y a des choses qui s'écroulent à cause de rien d'autre qu'elles-mêmes ».

Même si « tout appartient au tribunal », il n'y a que deux cas où l'on dit de quelqu'un qu'il appartient au tribunal : Titorelli le dit des petites filles corrompues qui l'entourent, le prêtre dans la cathédrale le dit de lui-même. Les petites filles se moquent de Josef K., le prêtre se montre « aimable » envers lui plus que n'importe quelle autre personne auparavant. Dans les deux cas, il s'agit de manifestations du tribunal, qui ne peuvent pas être incompatibles entre elles. Tout au plus, elles rempliront des fonctions différentes à l'intérieur de ce même « grand organisme ». Autrement, toute la construction tomberait, alors que nous savons que « tout y est lié » et que cela, aisément, « demeure inchangé », même en présence d'un dérangement quelconque. Peut-être maintenant peut-on commencer à comprendre les paroles qu'un jour l'aumônier dira à K. : « Il ne faut pas tout prendre comme vrai, il faut seulement le prendre comme nécessaire. » Il n'y a rien de plus étrange, de plus déroutant, de plus trompeur que la nécessité. En ce sens, K. a de bons arguments pour affirmer : « Le mensonge devient l'ordre du monde. » Mais au moment même où il devient tel, le mensonge se diffuse sur chaque manifestation, et donc aussi sur le jugement qui le frappe. Sans le savoir, à ce moment-là même Josef K. appartient au tribunal et à son mensonge.

Il y a toujours au moins deux mondes. Et entre eux, il n'y a pas de contact direct. Même si l'on raconte que ce contact peut se produire occasionnellement, comme un

événement en dehors de toute norme. Et qu'il menace toujours, sous forme de présage. Il est reconnaissable même sur une porte dessinée sur un mur. Josef K. l'avait remarqué dans le réduit de Titorelli. Il s'était tout de suite demandé quelle était sa fonction. Quelqu'un lui avait dit ensuite que les bureaux du tribunal étaient en communication avec la chambre du peintre. Cette porte était l'espace vide le plus mince entre les deux mondes. En parlant avec Titorelli, Josef K. était parvenu à la plus grande proximité possible avec le tribunal. Mais il se méfiait, de même que K., dans la profondeur de la nuit, hésitait à croire aux paroles du fonctionnaire Bürgel. Une porte semblable à celle qui se trouve dans l'atelier de Titorelli peut se présenter ainsi : « Dans mon appartement, il y a une porte à laquelle je n'ai jamais fait attention. Elle se trouve dans la chambre à coucher, sur le mur qui touche à la maison voisine. Je n'ai jamais rien pensé à ce sujet, je ne m'en suis même pas rendu compte. Et pourtant, elle est bien visible, la partie inférieure est dissimulée par les lits, mais elle va beaucoup plus haut, ce n'est presque pas une porte, mais c'est presque une porte d'entrée. Hier, elle a été ouverte. J'étais dans la salle à manger, qu'une autre chambre sépare de la chambre à coucher. J'étais venu déjeuner très en retard, à la maison il n'y avait plus personne, hormis la domestique qui travaillait dans la cuisine. Alors le vacarme dans la chambre à coucher a commencé. Je me précipite aussitôt là-bas et je vois que la porte, la porte qui m'était restée jusque-là inconnue, s'ouvre lentement et en même temps, avec une force gigantesque, les lits sont déplacés. Je crie : "Qui est là ? Qu'est-ce que vous voulez ? Doucement ! Attention !" et je m'attends à voir

une bande d'hommes violents faire irruption, mais ce n'est qu'un jeune homme maigre que la fente suffit à peine à laisser passer et qui se glisse à l'intérieur et me salue allégrement. » Quand il écrivait, Kafka ne savait jamais si de la fente dans le mur sortirait « une bande d'hommes violents » ou un « jeune homme maigre », qui pourrait même lui ressembler au point qu'il ne serait pas possible de le distinguer de lui.

XIII

VISITES À L'AVOCAT

Josef K. va chez l'avocat pour lui retirer son mandat. Il lui explique qu'au début il lui arrivait même d'oublier complètement le procès, « si quelqu'un ne le lui rappelait pas d'une certaine manière avec violence ». Alors que désormais, dit-il, « le procès me harcèle de plus en plus de près ». Dans le texte : *immer näher an den Leib rückt*, à la lettre : « il s'approche de mon corps de plus en plus près ». Et K. précise : *förmlich im Geheimen*, « de manière tout à fait secrète ». Le procès est une machine qui s'approche de plus en plus du corps de l'accusé. Quand il arrive à le toucher, il grave la sentence, comme la machine dans la colonie pénitentiaire. Mais, pour le moment, personne ne voit la machine, hormis l'accusé lui-même. Cette vision terrifiante, qui fait déjà allusion à la conclusion de l'histoire, se dégage du fait qu'une métaphore morte (l'expression *an den Leib rücken*) a repris vie — non plus comme métaphore, mais comme description littérale de ce qui arrive.

Avec ses grands yeux noirs, tristes et un peu saillants, avec son visage rond de poupée, avec son long tablier

blanc, Leni préside à ce qui arrive dans l'étude de l'avocat Huld et dans la chambre à coucher, qui est, comme toujours, le lieu des révélations. Son rôle est en même temps celui d'infirmière et de geôlière. Pour les accusés, elle distribue le plaisir et les châtiments. Elle est la gardienne de leur métamorphose, qui les plonge de plus en plus dans la faute et exalte ainsi leur beauté. Comme Gardena ou Frieda par rapport au Château, Leni se trouve profondément à l'intérieur des mystères du tribunal. Chacune de ses paroles est précieuse et allusive. Mais il serait illusoire de penser qu'elle peut être de votre côté. Si Leni aime tous les accusés et qu'elle est mêlée à eux irrésistiblement, cela n'implique pas qu'elle veuille les aider. Leni est l'éros de la loi, qui enveloppe amoureusement ceux à qui elle s'applique, avant de les frapper.

Leni se donne à tous les accusés, par principe, parce qu'elle les trouve tous beaux. « Elle s'attache à tous, elle les aime tous, et, d'après ce qu'il paraît, elle est aussi aimée de tous », comme Uşas avec ceux qui accueillent éveillés l'aurore et lui offrent le premier des sacrifices. Puis Leni revient chez l'avocat et lui raconte quelque chose de ses aventures, « pour converser avec lui ». Certes, ajoute l'avocat, pour reconnaître la beauté des accusés il faut avoir « le regard juste ». Et juste est certainement ce qui s'épanche des « grands yeux noirs » de Leni, déjà au moment où ils apparaissent pour la première fois à Josef K. derrière le judas d'une porte, en donnant l'impression, peut-être trompeuse, d'être « tristes ». Mais Leni, on s'en rendra compte, se tient derrière n'importe quelle porte,

comme une ventouse qui adhère au monde visible. Le contact avec le corps de Leni garantit aux accusés que leur beauté est en train de fleurir, que la poursuite est à l'œuvre sur eux. En cela, le tribunal est équitable. À travers Leni, il reconnaît que son fondement c'est l'attraction sexuelle pour la faute.

« Il y avait un silence total. L'avocat buvait, K. serrait la main de Leni et Leni osait par moments caresser légèrement les cheveux de K. » À une autre occasion Leni plongera aussi ses doigts « avec prudence et une grande délicatesse » dans les cheveux de Josef K., de même que, dans le débit, les messieurs plongent leurs doigts dans les boucles de Pepi, certes avec moins de délicatesse, et même au contraire « avec frénésie ». C'est le sceau de l'intimité et du procès : de quelque chose d'obscur qui est en train de s'accomplir.

K. est celui qui attend, qui observe — et en même temps cherche une autre voie, en serrant la main de Leni : la voie des femmes. Leni ne le décourage pas. Elle hasarde au contraire un geste amoureux. Dans le silence, l'avocat Huld boit son thé « avec une sorte d'avidité ». Penché sur sa tasse, il semble ignorer ce qui l'entoure. Mais nous sentons que rien ne lui échappe.

Dans les scènes où il est accordé à Josef K. une « vision du système judiciaire » beaucoup plus détaillée que celle que les parties obtiennent habituellement — et cela arrive au cours des dialogues avec Titorelli et avec Huld —, il y

a toujours des oreilles de femmes qui écoutent en cachette. Les petites filles corrompues, derrière les fentes de l'atelier de Titorelli ; Leni, qui apparaît dans la chambre à coucher de Huld « presque au même moment où retentit la sonnette », car évidemment elle écoutait à la porte. La présence féminine derrière la scène signale son caractère initiatique. Les petites filles corrompues de Titorelli ont aussi l'impudence d'intervenir, comme des prêtresses arrogantes. Elles ordonnent au peintre de ne pas faire le portrait d'« un homme aussi laid » que K. Peut-être parce que K. est encore « un nouveau, un jeune » du procès, et son procès lui-même est encore « jeune », et la « poursuite » n'a pas encore eu la possibilité d'avoir pleinement prise sur lui et de porter sa beauté à la lumière ? Peut-être parce que K. est encore trop brut et doit être mûri, affiné par la « poursuite » ?

Toutes les poursuites judiciaires, dans leur machinerie imposante, dans leur caractère scrupuleux et graduel, ne sont que préparatoires à un jugement qui est immédiat et esthétique. Si nous voulons considérer comme tel le jugement physiognomonique, celui qui décide de l'innocence ou de la culpabilité « sur la base du visage de l'accusé, et plus particulièrement du dessin des lèvres ». Ou, du moins, c'est ce que dit une superstition, que Block juge « ridicule ». Mais il s'empresse en même temps d'ajouter que, selon plusieurs accusés, Josef K. serait « condamné certainement et vite », une condamnation qu'ils déduisaient « de ses lèvres ». Mais la superstition est-elle vraiment une sottise ? Ou bien est-elle « le réservoir de toutes

les vérités », comme l'écrivait Baudelaire ? S'il en était ainsi, la faute ne résiderait plus dans une volonté quelconque des personnes, consciente ou inconsciente. Mais dans leur forme même. Alors les avocats, et même le tribunal, auraient la tâche d'aider à mettre en évidence une condamnation qui existe depuis toujours.

Ce qui dans *Le Château* est la partie, dans *Le Procès* est l'accusé. L'oscillation, au fond, est légère : il est clair que chaque *partie* est avant tout *coupable*. L'éros dominant est celui qui se meut du haut vers le monde extérieur et exclu : du tribunal vers l'accusé, des fonctionnaires du Château vers les parties. Éros de prédateurs, qui sentent le parfum de l'inconnu. Il est parallèle à l'éros de qui appartient au monde extérieur, à l'apparence sans forme — et donc les parties et les accusés — et voudrait pénétrer dans le lieu de l'autorité et de la loi. Déséquilibre inguérissable entre ces deux trajectoires. L'une parvient toujours à son but, au besoin par des voies lentes et tortueuses. L'autre, presque jamais.

La faute accroît-elle la beauté ? Une question aussi audacieuse n'avait peut-être jamais été posée. Mais Josef K. est obligé de se la poser, en écoutant l'avocat Huld qui parle depuis son lit. « Les accusés sont les plus beaux » : c'est l'expérience indubitable à laquelle se réfère Huld. Mais comment l'expliquer ? Est-ce la gravité de la faute qui établit l'intensité de la beauté ? Cela n'est pas possible, précise Huld, comme épouvanté : « Ce ne peut pas être la

faute qui les rend beaux. » Mais il ajoute aussitôt : « C'est ainsi que, du moins, je dois parler en tant qu'avocat. » Cette incise vide de sa signification l'affirmation précédente. En effet, un avocat, par les obligations de sa charge, doit d'abord soutenir l'innocence de ses clients. Et il doit donc nier, de toute façon, que leur indéniable beauté est due à la faute, que de la sorte il admettrait. Mais de quoi dépend-elle alors ? C'est ici que Huld propose une hypothèse qui est peut-être encore plus inquiétante que l'autre : « Cela ne peut dépendre que de la poursuite en cours contre eux, qui a en quelque sorte prise sur eux. » Est vrai alors ce que peu de temps auparavant avait remarqué le commerçant Block, « ce ver misérable » (mot de Huld) qui partage lui aussi la beauté des accusés. Block venait de dire à K. : « Vous devez réfléchir sur le fait que dans cette poursuite sont explicitées continuellement des choses pour lesquelles l'intelligence n'est plus suffisante. » En laissant de côté la question de la faute, et sans qu'aucun argument valable ait encore été soulevé contre son lien indissoluble avec la beauté, on en est arrivé à supposer que la « poursuite » en elle-même, parmi ses divers autres aspects qui vont au-delà des capacités de l'intelligence, peut avoir prise sur l'aspect physique des accusés, comme l'*opus* alchimique sur la *prima materia*. Le procès au sens juridique est donc un processus au sens général, au cours duquel une matière se transforme. Cette matière est l'accusé. Et la faute semble être l'état original de toute matière. Plus la poursuite influe sur la vie de l'accusé, plus l'accusé est beau, plus on peut supposer que sa faute est grave. Et la maturité, la perfection de la beauté est le *télos* qui signifie aussi la fin, la mort : l'exé-

cution capitale. On peut supposer qu'à ce moment-là la beauté de l'accusé est éblouissante.

Josef K. s'est vite aperçu, avec effarement, que tout le monde est au courant de son procès. Mais cela, fait remarquer l'avocat Huld à son client, ne signifie pas que la poursuite est publique. Certes, elle peut le devenir, « si le tribunal l'estime nécessaire, mais la loi ne le prescrit pas ».

C'est alors que le très nouvel archaïsme de sa situation pourrait se révéler à Josef K. Il est vrai, il y a eu des époques où l'on ne faisait pas de distinction entre privé et public. Et d'autres où l'on ne possédait même pas ces notions. Ensuite des règles et des définitions plus précises se développèrent pour circonscrire les significations et les domaines de ces deux mots. Qui semblaient pourtant à présent devoir à nouveau s'appliquer à une situation indistincte, alors qu'en même temps on continue à avoir recours aux différences variées, élaborées au cours des siècles. Tout le monde est au courant du fait que Josef K. est sous accusation, mais « l'acte d'accusation est inaccessible pour l'accusé et sa défense », c'est pourquoi le premier mémoire de la défense pourrait toucher « seulement par hasard quelque chose qui a de l'importance pour le procès ». Si l'on observe la situation depuis une certaine distance, et après qu'elle a acquis son énervant caractère d'esquive, on ne peut nier qu'elle révèle une cohérence singulière : il s'agit, tout d'abord, dans chaque poursuite, de sauvegarder la souveraineté de l'inconnu. *Ignotum per ignotius* semble être le blason du tribunal. N'importe quelle manœuvre qui, de la part de l'accusé, devrait produire un certain contrôle, même partiel, sur le

procès (*Sache*), qui pour la langue allemande est aussi la *chose*, est successivement découragée, repoussée, raillée. L'avocat Huld poursuit et finit par exposer à son client le principe qui régit tout : « La poursuite en général non seulement est secrète pour le public, mais aussi pour l'accusé. » Ce qui est exclu en premier lieu, c'est la connaissance en elle-même. La poursuite, par sa nature, est un fleuve souterrain. Qu'elle devienne par moments visible pour un accusé, pour son avocat, pour un public, c'est un pur accident. Tout pourrait commencer et finir sans devenir manifeste. L'accusé pourrait vivre et mourir sans savoir qu'il est sous le coup d'un procès ou qu'il est condamné. Et peut-être aussi sans se rendre compte que la condamnation est exécutée. Du point de vue de l'organisation générale, cela ne changerait pas beaucoup.

Ce jour-là, l'avocat Huld devait être en veine de révélations et il alla jusqu'à accorder à son client quelques raccourcis de la vie des fonctionnaires. D'abord il n'est pas vrai que, étant donné leur pouvoir, ils ont une vie facile. Et il faut rappeler, parce que le fait est en soi remarquable, comment « les messieurs prennent extraordinairement au sérieux leur métier » et peuvent même tomber dans un « grand désespoir » s'ils se trouvent devant des « obstacles que, à cause de leur nature, ils ne peuvent pas surmonter ». Mais quelle est la nature des fonctionnaires, des messieurs ? Il est difficile de le dire, car de l'extérieur du tribunal on ne peut la reconnaître que partiellement. Mais il est certain qu'« il manque aux fonctionnaires des contacts avec la population », et c'est justement pour cela que paradoxalement les messieurs se présentent parfois dans les études des avocats, catégorie en général maltraitée

et méprisée. Ils veulent évidemment savoir quelque chose sur le monde, ils soupçonnent qu'ils n'ont pas « le juste sens des rapports humains ». Peut-être parce qu'ils sont « continuellement contraints, de jour comme de nuit, à l'intérieur de leur loi ». C'est comme si les fonctionnaires désiraient vivement avoir affaire au monde extérieur — alors, par une prudence compréhensible, ils se présentaient sur un terrain intermédiaire, certainement ambigu et traître : les études des avocats. Mais, si leur vie est pleine d'incertitudes et d'égarements à l'égard de l'extérieur, elle se montre tout aussi difficile quand elle se tourne vers l'intérieur. Et là, encore une fois, Huld expose avec une condescendance magnanime un principe général, qui est précieux pour s'orienter : « La hiérarchie et la succession vers le haut des degrés du tribunal sont infinies et, même pour l'initié, non maîtrisables. » Appartenir au tribunal signifie seulement se trouver sur un de ses échelons, sans savoir quel est le nombre de ceux qui viennent avant et surtout de ceux qui viennent après. La même situation d'ignorance obligatoire, qui est une particularité de l'inculpé, se reproduit en quelque mesure (et celle-ci n'est pas plus mesurable) à l'intérieur du tribunal. Ainsi la poursuite qui habituellement — comme déjà Huld l'a révélé — est secrète pour l'inculpé peut se révéler aussi telle « pour les fonctionnaires inférieurs ». Pour eux aussi (de nouveau : comme pour l'inculpé) « le procès judiciaire apparaît dans leur champ visuel sans qu'ils sachent souvent d'où il vient, et il avance sans qu'ils sachent vers où ».

Plus Huld fait allusion à l'étroitesse du champ visuel des individus singuliers — qu'il s'agisse des inculpés, des avocats ou des fonctionnaires de rang inférieur —, plus s'ouvre

largement, par contraste, la vision de l'immensité de l'ensemble. Le tribunal est vraiment un « grand organisme », un vaste animal cosmique dont on parvient à saisir la taille imposante, mais non pas le profil. Quel que soit l'événement qui arrive, « ce grand organisme judiciaire reste, d'une certaine façon, éternellement suspendu » (mais où, se demande-t-on, dans quelles régions du ciel?) et, si jamais quelque chose l'attaque ou le blesse, « il se procure facilement tout seul une compensation ailleurs pour le léger dérangement — tout en effet est lié — et reste inchangé, et même au contraire, et c'est bien vraisemblable, il devient encore plus fermé, encore plus attentif, encore plus sévère, encore plus méchant ». Ces lignes pourraient se rapporter, point par point, aux capacités autorégulatrices d'un cerveau, aux émanations d'un plérôme divin, aux modalités opérationnelles d'un réseau informatique ou d'un code chiffré. Mais ce qui frappe le plus, dans ces paroles de Huld, avant qu'on s'arrête sur l'identité de l'objet, c'est l'allusion à ses caractères psychiques. Le « grand organisme » dont on parle est d'abord un système clos, qui repousse toute « proposition d'amélioration », comme en réalité seulement les êtres les plus ingénus, qui sont immanquablement les accusés, surtout s'ils sont encore neufs et dans les premières phases de leur procès, se hasardent à en présenter. Et ici, l'avocat Huld a la délicatesse de ne pas utiliser comme exemple de ce comportement irréfléchi son propre client Josef K. Mais la description lui conviendrait parfaitement.

En outre, le « grand organisme » est attentif. La constance de la veille est la qualité suprême de l'organisme, celle dont dépendent toutes les autres. Le « grand orga-

nisme » est conscient, intensément conscient, perpétuellement conscient. Toute attaque ne peut qu'exalter sa capacité de présence mentale. C'est pourquoi — et c'est le conseil le plus utile de Huld — il faut « surtout ne pas attirer l'attention ». Comme les Grecs vis-à-vis de leurs dieux, ceux qui connaissent le plus le « grand organisme » se distinguent par leur habileté à passer inaperçus. Si même les fonctionnaires sont « irascibles », on peut supposer que l'est d'autant plus le « grand organisme » dont ils sont des cellules minuscules. Lorsqu'on a nommé l'attention, on a nommé la clé de voûte dans la vie de l'organisme : sa vie mentale ininterrompue. Mais cela implique quelques conséquences dans son comportement : tout d'abord le « grand organisme » sera « sévère ». Mais pourquoi ? Il existe un pacte entre la veille et la loi. On peut même supposer que la loi est la parèdre de la veille, comme si la veille n'était pas concevable sinon jointe à une loi. La pure contemplation, rassasiée d'elle-même, sans aucune fonction de contrôle, est évidemment exclue. Mais cela introduit au dernier caractère du « grand organisme » : une certaine méchanceté. Par un mécanisme obscur, que Huld ne prétend même pas effleurer, un caractère punitif, une volonté de frapper aux multiples yeux est liée à la veille. Une veille qui ne punit pas serait-elle concevable ? Une veille qui n'ait pas besoin de s'accompagner de la rigueur d'une loi ? Huld ne se prononce pas sur ce point — et il n'ajoute que le conseil qui l'intéresse, bien fondé sur ses paroles précédentes : « Laissons donc travailler l'avocat, au lieu de le déranger. »

Le grainetier Block se fait défendre par le même avocat que Josef K., aussi bien dans des « procès d'affaires » que dans un procès du genre de celui que subit K. Cela suscite tout de suite l'intérêt de K., qui lui demande : « L'avocat accepte alors aussi des procès ordinaires ? » À la réponse affirmative de Block, K. semble soulagé : « Cette liaison entre le tribunal et les sciences juridiques parut à K. extrêmement rassurante. » Jusqu'à ce moment, un soupçon corrosif couvait chez K. : que le tribunal n'eût *rien* à voir avec la loi et les codes. Ce n'était peut-être qu'un appareil puissant et impénétrable superposé à la pratique et à la terminologie juridiques, mais au fond totalement séparé, régi par d'autres présupposés. La réponse de Block, dans un premier moment, est « rassurante », parce qu'elle fait apparaître comme moins étrangère et moins opaque l'existence du tribunal lui-même. Au fond, ce pouvait être un des nombreux tribunaux dont K., pour des raisons accidentelles, n'avait pas eu connaissance auparavant. Mais déjà, le moment suivant, ces paroles ouvrent la voie à un soupçon encore plus troublant : le tribunal pourrait bien appartenir aux « sciences juridiques » et le fait de passer dans son domaine en venant de celui des procès ordinaires pourrait même être facile, une habitude parmi tant d'autres de certains hommes de loi, mais de la même manière qu'il est possible de s'asseoir tranquillement à un café sans se rendre compte qu'on est entouré seulement de figurants masqués. Et un autre soupçon s'insinue : et si tous les tribunaux qui traitent les « procès ordinaires » étaient seulement une couverture encombrante et déroutante pour l'unique vrai tribunal, celui qui juge K. et qui préfère se camoufler au milieu des tribunaux normaux ?

Block est le Juif assimilé qui tombe « toujours mal à propos », même s'il a été « appelé ». Tous les gestes qu'il fait sont manqués, et pourtant il correspond scrupuleusement au geste prescrit. Il ne peut venir à l'esprit de personne qu'à lui de tirer gloire de ce qu'« il a étudié avec précision ce que demandent la décence, le devoir et la coutume judiciaire ». Qui d'autre à part lui peut se proposer d'« étudier » ce que requiert la « décence » ? C'est déjà un aveu indécant.

Le commerçant doit subir de la part de Josef K., qui se trouve de toute façon dans la même condition d'accusé que lui, les oscillations violentes entre l'attraction et l'aversion que subissaient les Juifs assimilés dans la période entre les premières émancipations et Hitler. K. écoute avec la plus grande attention les récits de Block, penché vers lui. Il a l'impression qu'il est en train de dire « des choses très importantes » et qu'il sait aussi les raconter. Et pourtant, quelques instants après, « soudainement K. ne supporta plus la vue du commerçant ». Il y a comme une absence de pudeur chez Block quand il montre sa souffrance. K. le regarde et pense que certainement le commerçant avait de l'expérience, « mais ces expériences il les avait payées cher ». Block est un aimant qui attire les humiliations. C'est comme si le supplément d'incertitude, de fatigue et d'anxiété auquel n'échappe pas le Juif des grandes villes s'était déposé sur son corps.

Ce n'est qu'une fois, en écrivant à Milena, que Kafka

parla de Juifs de façon directe et détaillée. Il écrivait pour répondre à une question de Milena qui l'avait pris au dépourvu et qui devait lui paraître invraisemblable (« Vous me demandez si je suis juif, peut-être n'est-ce qu'une plaisanterie »). L'occasion était parfaite. Il écrivit : « La situation incertaine des Juifs, incertaine en elle-même, incertaine parmi les hommes, devrait rendre compréhensible plus que toute autre chose pour quelle raison ils peuvent croire qu'ils possèdent seulement ce qu'ils tiennent dans leurs mains ou entre leurs dents, qu'en outre seule la possession tangible leur donne un droit à la vie et que ce qu'ils ont perdu une fois, ils ne l'acquerront de nouveau jamais plus, mais que cela s'éloignera béatement d'eux pour toujours. Des côtés les plus improbables les Juifs sont menacés par des dangers ou, si nous voulons être plus précis, passons sur les dangers et disons "ils sont menacés par des menaces". » À propos de Block on avait l'impression qu'il tenait ses actes de procès « entre les dents ». Et, en tout cas, jamais loin de ses yeux. Dans la chambre sans lumière où Block dormait « il y avait une cavité dans le mur, à la hauteur de la tête du lit, et là étaient scrupuleusement rangés une chandelle, un encrier et une plume, et même une liasse de papiers, probablement des actes de procès ».

L'humiliation volontaire de Block devant le lit de l'avocat Huld, et en présence de Leni et de Josef K., est une parodie impie de la dévotion monothéiste, par rapport à laquelle tout dessin humoristique antisémite semble timide. C'est pour cela que la scène « dégradait presque le spectateur » — et le lecteur.

Déjà en entrant dans la chambre à coucher, Block ne parvient pas à regarder l'avocat, « comme si la vision de l'interlocuteur était trop aveuglante pour qu'il pût la soutenir ». À partir de ce moment, tout geste prend une résonance supplémentaire, qui est biblique, pleine de dévotion, rituelle. Block commence à trembler, l'avocat lui parle en lui tournant le dos. Le visage serait une vision insupportable. Block montre qu'il veut s'agenouiller sur la descente de lit en peau. L'avocat et le commerçant échangent ces répliques : « “Qui est ton avocat ? — Vous, dit Block. — Et en dehors de moi ?, demanda l'avocat. — Personne en dehors de vous, dit Block. — Alors je ne suis personne d'autre”, dit l'avocat. » C'est une profession de foi. Son modèle est Moïse devant Yahvé. Peu après Block s'agenouille sur la descente de lit : « “Je m'agenouille, mon avocat”, dit-il. » Puis, encouragé par Leni, il baise la main de l'avocat, par deux fois. Leni tend son corps souple pour se pencher sur la tête de Huld et murmurer quelque chose à l'avocat. Elle intercède peut-être pour Block, pour que l'avocat lui parle. À présent, l'avocat commence à parler et Block l'écoute « la tête baissée, comme si en écoutant il transgressait un ordre (*Gebot*) ». Mais *Gebot* est aussi un « commandement ». C'est alors que K. a la sensation la plus aiguë et décisive : la scène n'est pas en train de se composer devant ses yeux, mais elle est la répétition de quelque chose « qui s'était déjà répété plusieurs fois, qui se répéterait encore plusieurs fois et qui seulement pour Block ne pouvait pas perdre de sa nouveauté ». C'est une définition du rite. Et même c'est une définition du rite qui rend évidente son affinité avec la névrose obsessionnelle, selon Freud.

L'avocat et Leni, complices parfaitement à l'unisson, veulent amener Block à la dernière abjection, qui est l'exécution de gestes rituels pour une fin étrangère. C'est la profanation la plus subtile. Et Block les seconde. Alors, ils le traitent comme un animal en cage, un peu répugnant. L'avocat l'avait déjà défini comme « ce ver misérable ». Il demande maintenant à Leni : « Comment s'est-il comporté aujourd'hui ? » Leni répond à la manière d'une gouvernante dessinée par John Willie, gilet en cuir et cravache à la main : « Il a été tranquille et diligent. » L'objectif de Huld était de transformer le client en « chien de l'avocat ». Block était l'exemple montré à K. comme modèle et anticipation de ce qu'il pouvait devenir lui-même. « Si [l'avocat] lui avait ordonné de ramper sous le lit comme dans une niche à chiens et de se mettre à aboyer de là, il l'aurait fait avec plaisir. » Pour que l'abjection se cristallise, il faut que les gestes de dévotion se soudent au répertoire des gestes animaux.

Leni poursuit la description de la journée de Block, observé à travers le judas de sa cellule. « Il était toujours agenouillé sur le lit, il avait ouvert sur le rebord de la fenêtre les écrits que tu lui as prêtés et les lisait. » Maigre, chétif, avec sa barbe touffue, agenouillé devant un texte, Block nous apparaît maintenant comme un *hassid* plongé dans la Torah. Selon Leni, c'est une marque d'obéissance à l'avocat : « Cela m'a fait une bonne impression ; la fenêtre en effet s'ouvre seulement sur une cour intérieure et ne donne presque pas de lumière. Que Block ait lu malgré cela m'a montré combien il est obéissant. » C'est alors que Huld s'introduit comme un parfait compère qui sait exacerber la situation, même quand elle paraît déjà

extrême : « Mais comprend-il au moins ce qu'il lit ? » Et Leni en retour, avec aplomb : « De toute façon j'ai vu qu'il lisait à fond. » S'il y a une image qui, dans les siècles, a distingué les Juifs, c'est celle de *lire à fond*. Un Juif qui lit, comme chez Rembrandt, semble avoir une charge d'intensité, de concentration supérieure à n'importe qui d'autre. Que l'image sous-entendue par Leni soit celle-ci est confirmé tout de suite après : « Pendant toute la journée il a lu la même page et pendant qu'il lisait il suivait les lignes du doigt. » Leni pense aux petites mains d'argent qui servent à marquer la page dans la Torah. Block n'en possède pas, il ne possède plus rien, mais il renouvelle le geste. Sa vie, nous assure Leni, est désormais faite seulement d'étude, « presque ininterrompue ». S'il s'interrompt, c'est pour demander un verre d'eau — et il l'a fait « une seule fois ». Alors, ajoute Leni, « je lui ai donné un verre à travers le judas ». Nous savons que Leni peut aussi être « affectueuse » avec Block. Elle ne lui refuse pas un verre d'eau. Après tout, même sur lui se réfracte la beauté de l'accusé.

Tandis que Leni et l'avocat se donnaient la réplique dans leur mise en scène, Block, toujours agenouillé sur la descente de lit en peau, « se déplaçait plus librement et il s'avavançait sur ses genoux d'un côté et de l'autre ». C'étaient des signes de satisfaction, comme ceux d'un chien, parce qu'il avait l'impression qu'ils étaient en train de raconter « quelque chose de flatteur » sur lui. C'est un bon moment pour continuer la torture — et l'avocat le saisit au vol. Il dit à Leni, sur un ton de reproche : « Tu fais son éloge. Mais c'est justement ce qui fait qu'il m'est difficile d'en parler. Le juge en fait ne s'est pas prononcé favo-

ablement, ni sur Block ni sur son procès. » C'est à cela qu'il voulait arriver. Et, comme un comédien entraîné par son rôle, Huld va au-delà, il raconte certains dialogues qu'il a eus avec le juge. Il en tire un prétexte pour une humiliation supplémentaire de Block, tout en ayant l'air de le défendre. Entre autres choses, rapporte-t-il, il aurait dit au juge : « Certes, [Block] n'est pas agréable en tant que personne, il a des mauvaises manières et il est sale, mais du point de vue juridique il est irréfutable. » Même cette cruauté, qui pourrait sembler superflue, a sa fonction : elle affine la torture. Il n'y a pas de doute, Block « a recueilli beaucoup d'expérience » de procès. Cette expérience, et rien d'autre, constitue désormais la matière de sa vie. C'est alors que l'avocat lance sa dernière attaque : « Que dirait-il s'il venait à savoir que son procès n'a même pas commencé ? » Le coup est dur : dans sa nature de chien, Block commence à s'agiter, il veut même se relever. Puis il renonce et s'affaisse de nouveau sur ses genoux. Et l'avocat le rassure promptement : « Ne sois pas effrayé par chaque mot... On ne peut pas commencer une phrase sans que tu regardes quelqu'un comme s'il s'agissait de ton jugement dernier. » Encore une expression biblique. Et l'avocat insiste : « Quelle peur insensée ! Tu as dû lire quelque part que le jugement dernier dans certains cas vient d'une bouche quelconque à un moment quelconque. » C'est vrai, Block doit avoir lu quelque chose de semblable. On peut même dire où. À présent, l'avocat confirme que, « bien qu'avec beaucoup de réserves, c'est sans doute vrai ». Rien n'est aussi exaspérant, rien n'est aussi railleur que les réserves de l'avocat. Qui prend maintenant un ton attristé, parce qu'il voit dans l'attitude de

Block « un manque de la confiance nécessaire ». Il semblerait que, par ce reproche, l'avocat ait conclu sa péroraison. Et pourtant, il y manque encore un détail fatal. Au fond, l'unique prétention qui reste à Block est celle de comprendre. Comprendre — ne serait-ce qu'une petite part mais tout de même quelque chose du procès qui est désormais toute sa vie et qui peut-être, comme on vient de lui dire, n'a jamais commencé. Et c'est justement cette fureur angoissée de comprendre qui « répugne » à Huld. Pour le blesser mortellement, l'avocat se décide alors à exposer le présumé secret, et même étroitement ésotérique, de son activité. Et exceptionnellement, à ce moment-là, il s'adresse directement à Block. « Tu sais que les différentes opinions s'accumulent autour de la poursuite jusqu'à la rendre impénétrable. » Vouloir comprendre est surtout inutile. C'est là la véritable fin. « Embarrassé », Block enfonce ses doigts dans la peau de la descente de lit. Il pense et repense à ce que le juge a dit. Leni sent que le moment est arrivé de conclure la scène. Elle soulève Block en le prenant par le col de la chemise. Et elle lui ordonne : « Maintenant laisse cette peau et écoute l'avocat. »

Les humiliations, les tourments subis par Block servent à l'avocat Huld pour montrer à Josef K., comme dans une leçon d'anatomie, ce qui l'attend. Non seulement la situation de Block est proche de celle de K. et en préfigure les développements, quand son procès aura mûri un peu plus. Mais — et c'est là le point le plus blessant — la personne Block est ce qu'il y a de plus proche de K. De fait, Block

est jusqu'à ce moment-là l'*unique* autre accusé avec lequel K. s'est longuement entretenu. Il est obligé de se reconnaître en lui comme dans un miroir repoussant. Et, si K. se comporte encore vis-à-vis de Block comme un monsieur qui tient à maintenir toutes les distances possibles, tout de suite Block lui réplique, avec un soubresaut d'animal blessé et avec une perfidie concentrée : « Vous n'êtes pas quelqu'un de meilleur que moi car vous êtes aussi un accusé et vous avez aussi un procès. Si, malgré cela, vous êtes encore un monsieur, alors de la même manière je le suis moi aussi, sinon même un monsieur encore plus grand. » Sans jamais dire le mot « juif », imprononçable dans *Le Procès*, Block veut mettre ceci au clair avec K. : Tu es autant que moi un Juif assimilé. Il est inutile que tu affiches que tu me méprises, toi aussi tu existes « toujours mal à propos ».

Chaque fois que Josef K. se dédouble, c'est en une figure qui l'embarrasse — et qui finit par lui faire horreur : dans sa vie normale, qui est la vie du bureau, en son vice-directeur ; dans sa vie d'accusé, en Block. Lorsque K. est convoqué par téléphone pour le premier interrogatoire, celui qui attend de prendre la ligne est le vice-directeur, qui lui dit aussitôt : « De mauvaises nouvelles ? », sans aucune raison, « mais pour détourner K. de l'appareil ». Et il l'invite tout de suite à une excursion en voilier, exactement le dimanche où K. devra subir l'interrogatoire. Quant à Block, avec lequel K. partage l'avocat de la défense Huld, dès que K. se propose de se débarrasser de l'avocat, il découvre que Block en a cherché cinq, et

même six autres. Et, si K. envisage de devoir consacrer la plupart de ses énergies au procès, il découvre avec Block que celui-ci, depuis longtemps, consacre *toutes* ses énergies au procès, et qu'il s'est progressivement retiré des affaires « en investissant tout ce qu'il avait dans le procès ». Ainsi qu'en se retirant de son bureau, jusqu'à n'occuper qu'une « petite chambre à l'arrière, où il travaille avec un apprenti ». Certes, K. trouve au début Block « ridicule », mais il est par la suite « très intéressé » par ce qu'il entend de lui. Block ne serait-il pas la source la plus digne de foi pour avoir des informations sur le procès ? C'est ce qui passe maintenant par l'esprit de K. Block lui aussi, quand son procès « avait à peu près le même âge » que celui de K., « n'était pas très content » de l'avocat Huld. On dirait presque que K. parcourt à nouveau, un pas après l'autre, le chemin de Block. C'est pour cette raison que K. « avait encore beaucoup de choses à demander et ne voulait pas que Leni le trouve tenant cette conversation confidentielle avec le commerçant ». Et il finit même par penser, pendant que Block raconte : « Ici, je finirais par tout savoir », un sentiment qu'il n'a pas eu ni en parlant avec Titorelli ni avec Huld. C'est à cet endroit que la figure de Block et celle de K. se superposent presque. Mais il reste toujours une différence : Block a confié à l'avocat la tâche d'écrire les mémoires pour le tribunal. K., au contraire, veut revendiquer la tâche pour lui. K. veut écrire tout seul ce qui le concerne. Et puis : Block pense avoir établi que, de toute façon, les mémoires sont « tout à fait privés de valeur ». K. est convaincu qu'un seul mémoire, s'il est écrit par lui, peut être décisif. Ce sera son « grand mémoire ». Mais, cette différence mise à part, K. est main-

tenant prêt à reconnaître que Block est un « homme d'une certaine valeur, du moins avait-il des expériences qu'il savait bien transmettre ». Et Block, infatigable, continue à parler. « Il est aussi gentil que bavard », observe Leni revenant sur scène. Il n'échappe pas à K. que Leni « parlait avec le commerçant affectueusement, mais aussi avec condescendance ».

Que serait devenu Josef K. s'il n'avait pas été réveillé, un matin, par un garde portant « des vêtements de voyage » ? Il aurait peut-être continué sa carrière dans la banque et un jour il serait mort, sans se rendre compte de rien. Ou peut-être aurait-il été rejoint par un rêve qui aurait finalement en même temps éclairé et dissous sa situation, un rêve qui fut rêvé par Kafka sept ans après la rédaction du *Procès* : « Mon frère a commis un crime, je crois que c'est un meurtre, et moi et d'autres sommes impliqués dans le crime, le châtiment, la décision, la libération viennent de loin, avancent avec arrogance, à partir de plusieurs signes on observe leur approche irrésistible, ma sœur, je crois, annonce chaque fois ces signes, que moi, chaque fois, je salue par des exclamations ravies, le ravissement croît d'autant plus qu'ils s'approchent. Mes exclamations singulières, des phrases brèves, je pensais qu'en raison de leur évidence je ne pourrais jamais les oublier et à présent je n'en connais plus une seule avec précision. Ce ne pouvaient être que des exclamations parce que parler était pour moi un gros effort, je devais gonfler mes joues et en même temps tordre la bouche, comme lors d'un mal de dents, avant de réussir à émettre

une parole. Le bonheur consistait en cela, que le châti-
ment arrivait et moi, je lui souhaitais la bienvenue de
façon si libre, convaincue et heureuse, une vision qui
devait émouvoir les dieux, cette émotion des dieux je la
ressentais aussi presque jusqu'aux larmes. »

Pour que les dieux s'émeuvent et qu'en même temps
celui qui les contemple soit ému il faut que le châti-
ment arrive, annoncé par des signes impérieux. C'est la seule
occasion où l'on peut être sûr que les dieux et l'homme
éprouvent le même sentiment. Et, puisque le châti-
ment résulte d'un crime commis par un homme, le châti-
ment — en tant que bien vu aussi bien par les hommes que par
les dieux, capable même de les émouvoir d'une façon
égale — pourrait être ce qui, en d'autres époques, avait
été appelé *sacrifice*.

XIV

INTERROGATOIRES
NOCTURNES

Le secrétaire Bürgel émerge à peine des couvertures, dans une chambre étroite de l'Hôtel des Messieurs, occupée principalement par son lit. Pour le reste, il n'y a qu'une table de chevet avec une lampe. K. entre par erreur dans cette chambre et s'assoit au bord du lit. Ce que Bürgel dit se perd dans les brumes de l'épuisement qui enveloppe K. Et c'est ce qui a été dit de plus révélateur sur le Château. À la fin, tandis qu'il essaie de changer de position, accablé par le sommeil, K. saisit un pied de Bürgel, « qui saillait sous la couverture ». C'est le seul contact qu'il aura avec un représentant du Château, donc avec le Château lui-même. Et Bürgel ne retire pas son pied, « bien que cela dût être ennuyeux ». K. alors s'endort et Bürgel allume une cigarette : « Il s'abandonna sur les oreillers et regarda le plafond en y faisant monter la fumée » — ajoute Kafka dans un passage supprimé. C'est, pour K., le point de plus grande approche de son but. Il dort, en serrant le pied d'un fonctionnaire. Et le fonctionnaire ne se dérobe pas, de même que le Château ne se dérobe pas. Le Château se laisse toucher, mais par celui qui est profondément plongé dans le sommeil provo-

qué par l'obsédante recherche d'un contact avec le Château.

Rien n'a de sens sinon par rapport au Château. C'est pourquoi il faut établir un contact avec le Château. Mais un contact permanent avec le Château rend la vie invisible. La même chose, à l'inverse, vaut pour les représentants du Château. Les fonctionnaires s'occupent constamment de cette *partie* qui est le monde en dehors du Château. Ils s'en occupent avec un travail incessant qu'il est difficile de distinguer de l'inertie. Mais ils ne toléreraient jamais d'avoir toujours en face d'eux la partie. Au contraire, ils la fuient de toutes les manières, en ayant recours à toutes sortes de ruses. Il n'y a qu'un laps de temps qui ne peut pas être maîtrisé, celui des interrogatoires nocturnes, où quelque chose d'imprévu et qui les dépasse peut arriver. L'essentiel c'est que, en règle générale, aucun contact n'ait lieu.

Les paroles avec lesquelles Bürgel, depuis son lit, congédie K. sont aussi les seules paroles aimables — et désespérantes — que le Château accorde à cette partie qui est le monde : « Non, pourquoi devriez-vous vous excuser de votre somnolence ? Les forces physiques n'atteignent qu'une certaine limite, que peut-on faire si cette limite précisément est aussi, par ailleurs, pleine de significations ? Non, personne ne peut rien y faire. Ainsi le monde rectifie son cours et maintient l'équilibre. C'est une excellente institution que celle-ci, d'une excellence qui, chaque fois, semble de nouveau inconcevable, même si elle est désolée sous un autre aspect. » Ici, soudain, à travers le fonctionnaire potelé, Bürgel, l'ordre du monde prend la parole. Et il ne s'agit pas d'un *ordre des choses*

général, mais du *ṛta* védique qui affleure intact (*Le Château* est son roman). Qu'est-ce qui pourrait le menacer ? Si par hasard quelqu'un parvenait à « se dépêtrer du sommeil » — et ce n'est pas cela qui arrive à K. Que se passerait-il alors ? Le monde perdrait son équilibre — c'est ce que nous déduisons des paroles de Bürgel. Ou du moins le monde ne parviendrait plus à corriger homéostatiquement son cours. Mais pourquoi ? Que peut craindre le monde de l'état de veille d'un individu singulier ? Cela Bürgel ne le dit pas, mais il laisse entendre que ce mécanisme régulateur de l'ordre du monde est en soi quelque chose d'« excellent ». Que peut-on demander d'autre qui aille au-delà de l'excellence ? La veille perpétuelle ne pourrait que déranger ce mécanisme. Peut-être le détraquer pour toujours.

Certes, l'« institution excellente », si elle est vue sous un autre angle, est « désolée », *trostlos*. Peut-être si elle est vue sous l'angle des parties (qui est après tout l'angle de tous, car chacun est à droit égal une partie) ? Cela non plus ne nous est pas dit. L'ordre du monde se déclare laconiquement — et rarement. Ce qui importe à Bürgel, c'est de montrer, pour la première fois, que l'autorité n'ignore pas l'indulgence. Mais dans un seul cas : le Château est bon et compréhensif seulement envers celui qui est épuisé. Le Château ne demande pas de justifications à celui qui est au bout de ses forces physiques — et qui n'est parvenu à rien.

L'un des aphorismes les plus mystérieux de Zürau : « Le bien est en un certain sens désolé (*trostlos*) » ; *In gewis-*

sem Sinne, « en un certain sens ». *Iva*, auraient dit les voyants védiques.

L'organisation du Château est « sans lacunes », dit le secrétaire de liaison Bürgel. Et c'est une « grande et vivante organisation ». Mais ses fonctionnaires souffrent d'un épuisement perpétuel. « Ici, tout le monde est fatigué », remarque encore Bürgel. Pourquoi? Une angoisse les taraude, à chaque instant : la pensée que quelqu'un puisse trouver une lacune, qu' « un grain, singulier et formé de manière très particulière, petit et habile » parvienne à se glisser à travers le « tamis incomparable » du Château. Cela suffirait à porter atteinte à sa capacité de ne pas être attaqué par le monde. C'est alors qu'aurait lieu l'événement le plus invraisemblable : ce « grain », donc la partie, avec sa charge de « pauvre vie », se trouverait soudain « tout maîtriser ». Et elle n'aurait rien d'autre à faire que de « présenter en quelque sorte sa requête, dont l'accomplissement est déjà prêt, et se penche même vers elle ». C'est ainsi que tomberait la raison d'être de l'organisation, qui réside en premier lieu dans le fait d'agir et de veiller pour qu'aucune requête ne soit exaucée. Une barrière inexorable doit séparer l'esprit qui formule un désir et l'apparition de l'objet du désir. C'est ce qui justifie le caractère imposant de l'organisation. Quiconque s'approche d'elle sent qu'en elle « beaucoup de choses sont préparées pour terroriser ». Mais il ne sait pas qu'il est suffisant de s'approcher de l'organisation pour que la terreur se diffuse aussi à l'intérieur de celle-ci, parmi les rangs des fonctionnaires. Sur ces deux terreurs, parallèles et indifférentes l'une à l'autre, s'appuie le cours du monde.

Dans sa péroration passionnée, Bürgel répond à beaucoup de questions parmi les plus hasardeuses, mais il évite celle qui est à l'origine de toutes les autres : comment se fait-il que les secrétaires doivent tout mettre en œuvre, avec toutes les précautions, pour que les interrogatoires nocturnes *n'aient pas* lieu — et qu'il ne se crée donc pas pour la partie l'occasion, quoique improbable, où sa requête pourrait être satisfaite ? La requête de la partie est un désir, un acte mental. Si au désir était garanti (*gebürgt*, le verbe de Bürgel) l'accomplissement, le monde ne serait plus réfractaire à l'esprit. Il n'offrirait plus sa surface, opaque et mystérieuse. Chaque acte mental serait efficace. Tout se réduirait à un croisement de tourbillons théurgiques. Mais le monde ne perdrait-il pas ainsi son côté aventureux, l'incertitude suprême dérivant du fait qu'il n'obéit pas à l'esprit ? Bürgel, peut-être, n'a pas voulu le préciser, par délicatesse, mais il n'est pas exclu que c'est à cela qu'il pensait quand, juste avant de prendre congé de K., il avait défini le monde comme une institution « excellente » en même temps que « désolée ». Le Château, avait laissé entendre le fonctionnaire, n'est ni bienveillant ni malveillant. Ou du moins : il ne l'est pas plus que ne l'est la constitution même du monde.

Au dialogue de Josef K. avec l'aumônier dans la cathédrale correspond la conversation nocturne de K. avec Bürgel dans la chambre à coucher de ce dernier. Dans les deux cas, l'élément décisif est l'épuisement. Dans les deux cas, il survient dès que l'on a touché l'acmé de la lucidité.

L'épuisement de K. est comme l'effroi d'Arjuna devant l'épiphanie de Kṛṣṇa, comme le mutisme de Job lorsque Yahvé évoque le Léviathan. Mais ces silences devant une vision écrasante sont remplacés par une somnolence invincible, la plus adaptée à une époque qui n'arrive pas à s'incliner devant les épiphanies et qui a désormais l'habitude de ne pas les rencontrer.

Ce qui se montre fait suite à ce qui se démontre : c'est l'épiphanie. Et ce qui se montre est immensément plus puissant, même le sommeil. Car, dans ce cas, ce n'est rien moins que le « monde qui rectifie son cours et maintient l'équilibre », utilisant la torpeur occasionnelle ou constante de ses habitants.

Les personnes qui appartiennent au tribunal sont diversement louches, habiles à tourmenter, équivoques dans chaque parole et dans leur aspect. Le seul qui s'écarte de ces traits est l'aumônier de la prison, « jeune homme au visage glabre, sombre », à la « voix puissante et exercée », qui fait résonner des paroles solennelles sous la vaste voûte de la cathédrale. Après l'avoir entendu, Josef K. lui dit : « Tu es une exception parmi tous ceux qui appartiennent au tribunal. » L'aumônier ne fait pas de commentaires, mais dans ses paroles, en prenant congé de K., il confirme : « Moi aussi, j'appartiens au tribunal. » Mais quel est alors le visage secret du tribunal ? Est-il celui, austère et solitaire, de l'aumônier ou celui des petites filles sur les escaliers de Titorelli, qui révèlent « un mélange d'infantilité et d'abjection » ? Et pourtant des petites filles aussi on dit qu'elles « appartiennent au tribunal ».

C'est autour de ce point que tourne l'histoire de Josef K. : le tribunal est-il une tromperie ? L'aumônier le nie, dès qu'il descend de la chaire et qu'il commence à parler avec K. à son niveau : « Sur le tribunal, tu te trompes. » Et à ces mots, fait immédiatement suite l'« histoire » de l'homme de la campagne et du gardien, qui se trouve « dans les écrits introductifs à la Loi ». L'histoire traite justement de « cette tromperie » (celle dans laquelle K. est tombé en considérant le tribunal comme une tromperie) et l'aumônier la présente comme un exemple pour la fuir. K. cependant reconnaît la tromperie à l'œuvre aussi dans cette histoire : tout d'abord envers l'homme de la campagne qui se présente devant la porte de la Loi ; mais aussi envers le gardien lui-même, comme K. le reconnaît à la fin, sur la base des arguments « bien fondés » de l'aumônier. « À présent, je crois moi aussi que le gardien est trompé », conclut K. Et cela lui semble une confirmation de l'autre tromperie, car « si le gardien est trompé, alors sa tromperie devra nécessairement se transférer à l'homme ». L'aumônier ne lui concède rien et fait remarquer que « dans la lettre du texte » de l'histoire « il n'y a rien sur la tromperie ». La conversation continue à présent comme si elle était attirée, des deux côtés, vers une issue : « “Non, dit l'aumônier, il ne faut pas tout prendre comme vrai, il faut seulement le prendre comme nécessaire. — C'est une opinion mélancolique, dit K. Le mensonge devient l'ordre du monde.” » Au début la tromperie frappait le tribunal, puis l'histoire du gardien de la Loi, maintenant, enfin, l'ordre du monde : au lieu de s'évanouir, la tromperie s'est étendue jusqu'aux limites du tout. Et si la tromperie est le tout, qu'est-ce qui alors ne l'est pas ?

A l'affirmation méprisante de K., l'aumônier ne fait aucune objection, « même s'il n'était certainement pas d'accord avec son opinion ». Et maintenant la conversation s'épuise, sans être parvenue à une conclusion. Pour K. aussi, sa phrase n'est pas un « jugement dernier ». Mais avec ces mots, un pas en avant s'est accompli, peut-être le pas au-delà des « deux pas » que l'aumônier reprochait à K. de voir avec difficulté devant lui. Il ne s'agirait plus, maintenant, de parler de tribunal ou de loi, mais d'« ordre du monde », *Weltordnung*, une expression passible d'un usage tout à fait courant, pour désigner les règles de la vie de tous les jours; et d'un usage métaphysique pour désigner l'ordre qui maintient ensemble ce qui est. Mais c'est à ce moment-là, où tout, de quelque manière qu'on l'entende, devrait changer de nom, que K. s'arrête.

Ce qui bloque Josef K. après la phrase sur l'ordre du monde, c'est un épuisement incoercible, de la même espèce que celui qui va saisir K. au cours de la conversation nocturne avec Bürgel. Alors Bürgel avait congédié K. avec des paroles révélatrices, qui concernaient justement l'ordre du monde. Des paroles qui s'appliquaient aussi à la situation de Josef K. dans la cathédrale. Dès que la pensée en arrive à affronter l'« ordre du monde », celui-ci la recouvre d'un brouillard qui est précieux pour lui, parce que seulement « ainsi le monde rectifie son cours et maintient l'équilibre ». Artifice « d'une excellence inconcevable », mais aussi « désolé », dit Bürgel, en parallèle avec Josef K. qui définit « mélancolique », *trübselig*, la vision que l'aumônier a exposée sur la nécessité qui doit remplacer la vérité. Si la pensée de K. restait éveillée et vigilante, le monde en serait dérangé, comme le fut Josef K. lorsqu'un

inconnu se présenta dans sa chambre pour l'arrêter. Et alors ce serait le monde qui subirait le procès. Mais n'est-ce pas là une hypothèse qui s'annule d'elle-même ? Ou est-ce simplement un autre roman ? Il est certain que lorsque Josef K. se rend compte qu'il est « trop fatigué pour pouvoir suivre toutes les conséquences de l'histoire » (l'histoire du gardien de la Loi), parce qu'« elle le conduisait sur des chemins inhabituels de la pensée », il reconnaît aussi que les fonctionnaires du tribunal sont plus que lui-même aptes à s'aventurer sur ces chemins. Et pourtant, quelques instants auparavant encore, il les avait décrits comme des êtres prévenus (« ils ont tous un préjugé contre moi ») et à tel point plongés dans la luxure que, « si vous montrez au juge d'instruction une femme de loin, celui-ci renversera sa table et l'accusé juste pour la rejoindre le plus vite possible ».

Il a été écrit beaucoup de gloses et de commentaires sur l'histoire du gardien de la Loi, que le prêtre raconte à Josef K. dans l'obscurité de la cathédrale. La glose la plus longue et convaincante a été écrite par Kafka lui-même — et c'est *Le Château*. Pour la comprendre, il faut d'abord remplacer, dans cette histoire, le mot « Loi » par celui de « Château ». Et puis lire tout *Le Château*.

L'enchantement du *Château* réside aussi dans le fait qu'il se détache de la loi, et dans son pouvoir de rendre ce mot superflu parce qu'il est implicite. Maintenant, on parle plus de règles que de loi, comme si ces règles constituaient

un niveau supplémentaire par rapport à la loi. Si on le compare au dialogue entre l'aumônier et Josef K., le monologue de Bürgel se distingue tout d'abord parce qu'il ne s'accorde aucun rappel à des histoires anciennes et qu'il ne quitte jamais son terrain apparemment aride : celui des dossiers administratifs. Il n'y a pas de philosophie ou théologie auxquelles faire appel, tout au plus une habitude. Et pourtant, la parole de Bürgel prend par moments un pathos absent chez le prêtre, bien que celui-ci doive lui être familier : le pathos des Évangiles. L'ordre semble quitter peu à peu, dans ces paroles, ses différentes structures défensives — et il choisit de se montrer *presque* tel qu'il s'apparaît à lui-même, dans sa solitude et dans son désir irréfutable d'accueillir quelque chose d'étranger à son autisme tautologique.

La tête appuyée sur un bras étendu sur le montant du grand lit de Bürgel, objet unique dans la chambre à part la table de chevet avec une lampe, K. écoute les mots les plus lucides, les plus nets qu'il ait entendus sur le Château. Et ce sont aussi les seuls mots qui traitent du Château à partir de l'intérieur, avec précaution, en explicitant les doutes et le sentiment d'impuissance à les résoudre que produit le Château chez ses fonctionnaires eux-mêmes, qui sentent qu'ils n'ont pas la « distance juste » pour offrir des réponses. Mais qui aurait alors la « distance juste » ? La femme de l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs ? Ou le comte Westwest ? Ou peut-être K. lui-même ?

Cependant, ivre de fatigue, K. juge que Bürgel est un « dilettante ». Et il doit s'efforcer de ne pas le « sous-

évaluer », comme il le ferait spontanément — pareillement à la façon dont Josef K. avait une méfiance spontanée envers Titorelli. Entre-temps, les mots de Bürgel se pressent vers le secret. Ils révèlent à K. ce dont personne ne lui a parlé avant et dont tout dépend. Pourquoi, par exemple, les secrétaires sont-ils obligés de « mener la nuit la plupart des interrogatoires au village » ?

Le danger principal des « interrogatoires nocturnes » réside en ceci : dans ces occasions, les barrières entre les parties et les fonctionnaires tendent à tomber. Quelque chose qui n'était pas admis auparavant commence alors à filtrer — et d'abord, « les souffrances et les angoisses » des parties —, les résistances se desserrent et à la fin peut aussi avoir lieu un « échange absolument impropre des personnes ». Les parties deviendraient alors des fonctionnaires et vice versa. En pleine nuit, comme dans un pas de danse, là où étaient les secrétaires, finiraient par se trouver les parties qui les assiègent tous les jours. Il s'accomplirait alors un renversement inouï et l'ordre subirait une atteinte : dans ses articulations les plus délicates s'infiltrerait ce qui lui est éternellement extérieur. Alors le caractère de pur accident de la partie singulière assumerait la voix de la nécessité. Il ne peut y avoir de risque plus grand.

Il n'est pas certain que les interrogatoires nocturnes fassent des dommages — et Bürgel lui-même parle de leurs « désavantages peut-être seulement apparents » —,

mais il est certain qu'ils font peur. Ils sont l'ombre perpétuelle des règles. C'est pour cette raison que les fonctionnaires prennent des « mesures » pour s'en défendre. Parce qu'ils se trouvent justement aux degrés les plus bas de l'échelle hiérarchique — les plus proches des parties —, les secrétaires ont développé une « sensibilité extraordinaire pour ce genre de choses » et inventent continuellement des procédés pour réduire les risques. Ils sont « autant capables de résister que vulnérables ». Sur leur position de frontière, ils savent combien chaque ordre — quoique omniprésent et souple — contient un point de rupture. Qui se manifeste dans certaines rares occasions quand « à travers une parole, à travers un regard, à travers un signe de confiance on peut aboutir à davantage qu'à travers les efforts épuisants de toute une vie ». Certes, ajoute Bürgel, ces moments « ne sont jamais exploités » — et cela fait certainement partie de l'organisation générale des choses. Mais pour une sensibilité exacerbée comme celle des secrétaires, il suffit que ces « occasions » existent. Quelque chose qui les rapproche de K., « arpenteur sans travail d'arpenteur ». Qui cependant existe et dérange potentiellement. Sa situation est considérée comme « surprenante », et sans doute inquiétante, puisque — tient à le préciser Bürgel — « ici chez nous les choses ne sont certainement pas de telle sorte que l'on puisse laisser une capacité technique inutilisée ».

Quel est le rapport entre les règles et les interrogatoires nocturnes ? Il est vrai que les interrogatoires nocturnes ne sont prescrits par aucune règle, mais il est vrai aussi que le

cours même des choses — « la surabondance du travail, le genre d'occupation qu'ont les fonctionnaires dans le Château, le fait qu'ils sont rarement accessibles, la prescription que l'interrogatoire des parties n'ait lieu que lorsque les investigations habituelles ont été complétées, mais immédiatement après » — tout cela fait que ces interrogatoires deviennent une « nécessité qu'on ne saurait négliger ». Et même — et Bürgel se hasarde alors à formuler une phrase que peut-être certains de ses collègues jugeraient impie : « Mais si [les interrogatoires nocturnes] sont devenus une nécessité — dis-je — ceci est quand même, au moins indirectement, un résultat des règles. »

Dès que l'on nomme la nécessité, on se trouve dans la région des règles. Si bien que « trouver qu'il y a quelque chose à redire sur l'essence des interrogatoires nocturnes », ajoute Bürgel, presque effrayé par son audace, équivaldrait à « trouver à redire aux règles ». Les interrogatoires nocturnes, ces entités anormales et pernicieuses, sont donc eux aussi le fruit des règles. Ils font partie de la même famille. C'est pour cela que la prétention que les règles s'étendent dans tous les coins et qu'il n'existe autre chose que les règles et leur « inébranlable exécution et réalisation », selon la formule utilisée par Bürgel, est sans fondement. Les interrogatoires nocturnes subsisteront toujours, à côté. Et K., justement, sans le savoir, était parti à la recherche de cette zone obscure, sans forme, fuyante, puisque c'était la seule qui aurait pu l'accueillir, avec sa suite d'événements loin d'être limpides et avec son poids « de souffrances et d'angoisses ». Seulement « dans la nuit », il aurait été possible de « juger les choses d'un point de vue plus privé », qui rendît justice à la particularité de

la personne et de ses vicissitudes. Que celle-ci aurait pu enfin décrire dans leur étrangeté. Mais c'est à ce moment-là, justement, que, épuisé par le sommeil, K. ne parvient même pas à reconnaître la voix de celui qui est en train de lui révéler tout cela, il ne le voit même plus comme une personne, mais comme « un quelque chose qui l'empêchait de dormir et auquel il ne parvenait pas à trouver d'autre signification ».

Bürgel est le psychopompe qui introduit K. dans le secret des interrogatoires nocturnes. Mais chaque secret apparaît différent suivant l'angle d'où on le regarde. Vus sous l'angle, hautement significatif, de la femme de l'aubergiste de l'Hôtel des Messieurs, et donc sous l'angle de l'officialité, les interrogatoires nocturnes ont un tout autre caractère, de tout autres motifs. Selon celle-ci, ils avaient « pour seul but de permettre aux messieurs d'interroger rapidement, de nuit, à la lumière artificielle, les parties, dont ils auraient considéré la vue tout à fait intolérable pendant la journée, tandis que, tout de suite après l'interrogatoire, ils avaient la possibilité d'oublier toute laideur dans le sommeil ».

Le mystère a toujours quelque chose de louche. C'est pour cette raison que les premiers Pères du christianisme utilisèrent Eleusis comme argument principal pour diffamer les païens. Mais la vision de la femme de l'aubergiste, comme toujours celle de l'orthodoxie, n'était pas seulement réductrice. Il est vrai que la « délicatesse démesurée des messieurs » était mise à dure épreuve dans les interrogatoires nocturnes. Et il est plausible qu'ils ressentent

un certain dégoût devant l'amas sans forme de singularités qui se présentaient à eux, au fur et à mesure que les parties défilaient devant leurs yeux, chacune potentiellement capable de les agiter en rendant « difficile ou même impossible de maintenir pleinement le caractère officiel des audiences ». K. était justement, selon la femme de l'aubergiste, un exemple parmi les pires de tout cela. Non seulement il s'était « moqué de toutes les mesures de sûreté ». Non seulement il avait erré comme un spectre là où cela n'était pas permis, mais — à la différence des spectres — il n'avait pas accepté de s'évanouir le matin, au contraire il était « resté là, les mains dans les poches », comme si tout le reste — les messieurs et leurs chambres — était une apparition quelconque et lui-même la seule réalité. Il n'y avait pas que cela : à la fin, il avait assisté à la distribution des actes, une cérémonie qui doit s'accomplir « avec les portes presque fermées », une action à tel point « importante et fondamentale » que pas même « l'aubergiste et sa femme n'avaient jamais pu la voir, bien qu'elle se déroulât chez eux ». K., cet étranger impudent, étourdi et insinuant, avait fini, comme par hasard, mais plutôt par son insistance perverse, par assister au secret véritable : la distribution des actes, des sorts — la scène que l'on racontait autrefois seulement dans les légendes, mais que personne n'avait jamais osé *voir*. Le dernier à la raconter avait été Er, le Pamphylien. Et Platon nous a transmis son récit.

Les dialogues les plus denses de révélations pour Josef K. et K. — ceux avec Huld, avec Titorelli, avec Bürgel —

ont sans cesse pour contrepoint quelque chose qui alterne, qui s'oppose, qui s'entrelace avec la voix qui parle. Il y a d'abord les espionnes. Chaque mot de Huld, chaque mot de Titorelli semble les exiger. Nous percevons la respiration légère de Leni derrière la porte de Huld. On entrevoit, derrière les fentes de la porte de Titorelli, les yeux des petites filles « corrompues » qui infestent ses escaliers. Et l'une d'elles continue à faire passer dans une de ces fentes « un brin de paille lentement, vers le bas et vers le haut ». Seuls les mots de Bürgel ne semblent pas être troublés, sauf par le sommeil et les rêves de K. Il arrive là, devant nos yeux, le phénomène qu'il est inévitable d'associer à Kafka : l'osmose entre rêve et réalité. Pendant que Bürgel parle, K. tombe dans un sommeil dans lequel « il entendait les paroles de Bürgel sans doute mieux qu'il ne les entendait auparavant éveillé dans son épuisement ». Maintenant que « la conscience importune avait disparu », K. écoutait mot après mot et célébrait en même temps une victoire, il allait jusqu'à « lever la coupe de champagne en l'honneur de la victoire ». Mais encore une fois les mots révélateurs exigent et évoquent un contrepoint, même si cela a lieu dans le sommeil. Au début, ce n'est pas une femme, ni une petite fille, mais « un secrétaire, nu ». Est-ce Bürgel ? Est-ce l'un de ses collègues ? On ne sait pas. Il apparaît certain seulement que ce secrétaire est « très semblable à la statue d'un dieu grec ». Et K. le serre de près, tandis que le secrétaire essaie de cacher sa nudité, comme une Artémis surprise au bain. Puis nous entendons sa voix, tandis que dans le fond les paroles de Bürgel continuent à s'égrener. Et c'est une voix de femme : « Ce dieu grec gloussait comme une jeune fille

que l'on chatouille. » Cette fois aussi, le contrepoint a une voix de femme.

Il n'y a pas de critique, des plus banals aux plus grands, qui n'ait eu recours au *rêve* pour parler de Kafka. Mais « rêve » — comme « inconscient » — est dans ce cas un mot inerte. Il sert à interrompre le flux de la pensée, plus qu'à la guider. À moins qu'il ne s'agisse de cette forme de rêve que Kafka dessine une fois dans les *Journaux* (et qui pourrait être aussi une excellente description du *Château*) : « Un rêve largement ramifié, qui contient contemporainement mille corrélations qui deviennent claires d'un seul coup. » Mais cela est une façon de représenter, dans le rêve, une certaine qualité de la veille. Que la veille elle-même a une certaine difficulté à atteindre, car elle est assombrie par une incoercible volonté de contrôle. Mais il s'agit toujours de veille. Même si, par une ironie que l'on rencontre dans le monde comme chez Kafka, son image la plus précise et la plus efficace ne s'atteint pas avec l'effort continu et conscient, mais « d'un seul coup » dans le rêve. Cela aussi est une ruse de la veille.

Le rêve de K. accompagne la continuation du monologue de Bürgel, arrivé désormais au point où l'on doit affronter un cas extrême, le seul que les parties — en dépit de toutes les « mesures de sécurité » — pourraient avoir la hardiesse d'« exploiter à leur avantage ». Il s'agit de la « faiblesse nocturne des secrétaires », certes « une possibilité très rare ou, pour mieux dire, qui ne se présente

presque jamais ». Est-ce que cela diminue sa gravité ? Certainement pas pour les secrétaires, qui vivent avec la blessure de cette pensée. La possibilité « consiste en cela, que la partie se présente en pleine nuit sans préavis ». Avec cette phrase, qui évoque tout de suite le « voleur de nuit » de l'Évangile, Bürgel semble avoir outrepassé le seuil de ce qu'il peut dire. Tout de suite après, comme retombant dans les obligations de son métier pour couvrir l'excès de sa révélation, il s'abandonne à un énervant examen bureaucratique attentif, en s'engageant dans les différences entre secrétaires compétents et incompetents. Comme ébranlé par un démon, il ne se calme qu'après une période de treize lignes. À présent, les mots ont recommencé, pour un moment, à diffuser un épais brouillard protecteur.

K., à moitié endormi, acquiesce en souriant. « À présent il croyait tout comprendre exactement. » Et cela signifiait seulement qu'il se sentait près de retomber dans le sommeil, « cette fois sans rêves ni troubles ». Cette « organisation sans lacunes », comme souvent Bürgel lui-même définissait le Château, était trop ennuyeuse et torturante, avec ses essaims de secrétaires compétents ou pas. Il valait peut-être mieux laisser aller, ne pas insister. Et ainsi, finalement, « échapper à tout le monde ». C'est le seul point où K. s'approche de quelque chose qui ressemble à une délivrance. Mais il n'y a jamais de répit. Après avoir fait son autoportrait dans le plus rigoureux jargon de bureau, Bürgel semble avoir repris ses forces. Ses révélations ne sont pas encore finies.

Bürgel parle d'une éventualité très rare, voire « la plus invraisemblable de toutes ». Et il décrit, en même temps, tel un chroniqueur fidèle, ce qui arrive à l'instant même où il parle. On parvient à cet exercice d'acrobatie transcendante après avoir traversé des volutes d'argumentation si nombreuses et surprenantes que l'attention s'est émoussée et saisit avec peine la nouveauté absolue de ce qui arrive. Quand Bürgel dit à K. que *la partie* « ne se rend compte de rien par elle-même. Épuisée, déçue, irrespectueuse et indifférente par épuisement et déception, elle a pénétré, d'après ce qu'elle croit, sans doute seulement à cause d'un motif indifférent et occasionnel, dans une pièce différente de celle qu'elle voulait, et reste là, assise, ignorante, et elle est occupée à penser, si elle s'occupe de quelque chose, à son erreur ou à sa fatigue » : ces mots sont la description méticuleuse de ce qui est en train de se passer dans ces mêmes instants chez K., assis au bord du lit de Bürgel — et derrière K., dans l'esprit du lecteur, qui se demande peut-être combien de temps va encore durer cette digression laborieuse. Mais simultanément Bürgel décrit l'éventualité très rare de fuir à laquelle s'ajoute l'imposant écheveau des règlements accumulés qui gouvernent la vie des fonctionnaires du Château. La généralité la plus grande et la singularité la plus irréductible coïncident pour un instant. De même que l'invraisemblance la plus grande et le pur enregistrement sur les registres administratifs d'une donnée de fait. L'événement est si prodigieux que Bürgel est terrassé par la « loquacité de celui qui est heureux ». Et il se demande : « Mais peut-on abandonner la partie à ce moment-là ? Non, on ne peut pas. » Au contraire, « il faut tout lui expliquer ».

C'est l'acmé du *Château*. Mais le Château pourrait-il survivre à une explication totale de lui-même ? Probablement que non. Ou alors il en serait pour le moins lésé à jamais. Parce que la requête exaucée de la partie « va jusqu'à déchirer l'organisation des bureaux — et c'est la pire chose qui puisse arriver à quelqu'un dans sa pratique ». Mais cela n'arrivera pas, parce que K. est déjà plongé dans le sommeil et il s'est « fermé à tout ce qui arrivait ».

Qu'un fonctionnaire du Château soit saisi par la « loquacité de celui qui est heureux » est un événement inouï, ne serait-ce que parce que l'attraction du Château — et, par émanation, de ses représentants — réside d'abord dans le silence. Chaque fois que K. levait les yeux pour regarder le Château lui-même, il n'arrivait pas à y percevoir « le moindre signe de vie ». Cela pouvait être dû simplement à la distance. Mais il y avait quelque chose de plus, parce que, ce signe, « les yeux le désiraient et ils ne voulaient pas tolérer le silence ». Une prétention hasardeuse.

À quoi ressemblait donc ce silence ? « À quelqu'un qui reste tranquillement assis et regarde devant lui, non parce qu'il est perdu dans des pensées et parce qu'il est fermé à tout le reste, mais parce qu'il est libre et insouciant ; comme s'il était seul et que personne ne l'observait ; et pourtant il devait remarquer qu'il était observé, mais cela ne le touchait pas du tout dans sa tranquillité et de fait — on ne savait pas si c'était une cause ou un effet — les regards de l'observateur ne pouvaient pas rester fixés et déviaient. » Cette image du Château s'était formée un

jour chez K. alors qu'une obscurité précoce était en train de tomber. Et c'était l'image la plus précise que le Château accorderait de lui-même. Mais toujours une image. Aller au-delà de l'image, c'est comme boire en cachette le cognac de Klammm, en transformant « quelque chose qui était presque seulement le véhicule d'un doux parfum en une boisson de cochers ».

Non seulement le Château se trouve là où semble être le vide, comme il est apparu à K. en arrivant au village. Mais le Château est comme un être qui regarde dans le vide — ou qui fixe de toute façon quelque chose qui n'offusque jamais son regard « libre et insouciant ». Deux figures différentes du vide s'affrontent. Elles ne peuvent pas se heurter, parce qu'un vide ne peut pas se battre contre un autre vide. Mais un vide pourrait entrer dans un autre vide. Il pourrait se laisser absorber par l'autre vide.

Il n'y a qu'une seule façon de gagner la partie avec le Château. Et Bürgel, en enfreignant le caractère perpétuellement évasif de ses collègues, l'a décrite à K., quand il lui a parlé de la possibilité de devenir « un petit grain, singulier et formé de manière très particulière, petit et habile », capable, après avoir pris cette forme, de glisser à travers ce « tamis incomparable » qui est l'organisation du Château. Cela semble des instructions pour s'évader d'une prison parfaitement surveillée. Sont-elles applicables ? Sur ce point, Bürgel se répond à lui-même, il va jusqu'à se donner deux réponses, incompatibles entre elles. La première : « Vous croyez que cela ne peut pas arriver ? Vous avez raison, cela ne peut pas arriver. » Mais l'autre suit

aussitôt : « Mais une nuit — qui peut tout garantir (*bürger*) ? — cela arrive. » C'est le moment de plus grande tension dans son monologue. Ce qui suit est une série d'élucubrations supplémentaires pour circonscrire la gravité de dommages éventuels produits par l'événement, dont on répète qu'il n'y a jamais eu de témoignage, sinon comme un « bruit ». Mais cela non plus ne suffirait pas à rassurer. Il est bien plus efficace de « prouver, ce qui est très facile », qu'« il n'y a pas de place en ce monde » pour un événement de ce genre. Exactement comme K. avait toujours craint que, pour lui, il n'y eût pas de place dans le Château.

Le monologue de Bürger est aussi efficace parce que le secrétaire parle toujours de l'intérieur du Château et n'est même pas effleuré par l'idée de le saboter. Toutes ses constatations sont d'autant plus éloquentes — et d'autant plus probantes. Quand Bürger s'approche du dernier seuil, son langage change aussi. Il devient soudainement simple, direct : « Certes, quand la partie est dans la pièce, c'est déjà quelque chose de bien mauvais. Le cœur se serre. "Combien de temps réussiras-tu à opposer une résistance", se demande-t-on. Mais il n'y aura aucune résistance, nous le savons. Vous devez simplement imaginer la situation avec exactitude. Devant nous est assise la partie, la partie que nous n'avons jamais vue, que nous avons toujours attendue, avec un désir véritable, tout en la considérant toujours raisonnablement hors d'atteinte. Par sa présence muette, elle invite déjà à pénétrer dans sa pauvre vie, à évoluer en elle comme dans une de nos propriétés et à participer aux souffrances qui naissent de ses prétentions vaines. Cette invitation dans le silence de la nuit est boule-

versante. On la suit et à ce moment-là on cesse d'être un personnage officiel. » De fait, on n'est plus un fonctionnaire, mais un grand mystique.

Ce que Bürgel révèle à la fin, c'est le caractère caché, sans défense de l'ordre. Accepter la requête de la partie est quelque chose qui « va jusqu'à déchirer l'organisation des bureaux ». C'est là le plus grand malheur — et la plus grande honte — que puisse connaître un fonctionnaire. La partie oblige l'ordre, donc le fonctionnaire, à accomplir quelque chose qui va au-delà de l'ordre lui-même. Et là, Bürgel revient à l'image évangélique du « voleur nocturne ». À présent la partie est évoquée comme le « brigand de la forêt qui nous arrache dans la nuit des sacrifices dont sinon nous ne serions jamais capables ». Le fonctionnaire est alors désespéré, mais il est aussi heureux. « Comme le bonheur peut être suicidaire », dit Bürgel — et on dirait qu'il cite une phrase des *Journaux* de Kafka.

Mais comment le monde pourrait-il avancer si cela arrivait ? À une seule condition : si la partie, elle aussi écrasée par la fatigue, ne s'aperçoit pas de tout cela et s'occupe d'autre chose, de son « erreur » ou de sa « fatigue », parce qu'elle « a pénétré dans une pièce différente de celle qu'elle souhaitait ». Et, grâce à cela, l'ordre reste intact. Maintenant, Bürgel est en train de décrire ce qui, en ce même instant, arrive entre lui et K. Mais la scène n'est pas finie. La tension extrême a produit une surabondance : la « loquacité de celui qui est heureux ».

Et d'un bonheur désespéré, comme Bürgel. Alors la partie ne peut être abandonnée à elle-même, à sa distrac-

tion et à sa fatigue, mais il faut « lui montrer dans le détail ce qui est arrivé et pour quelles raisons c'est arrivé » — et surtout comment la partie elle-même, dans cette occasion très rare, est passée un moment du caractère totalement sans défense conforme à sa nature à une condition où « elle peut tout maîtriser », pourvu qu'elle présente « de quelque façon sa requête, dont l'accomplissement est déjà prêt ». Et même — précise Bürgel — l'accomplissement « se penche » sur la requête. Avec ce passage est « arrivé ce qui est le plus nécessaire », en ce sens que la nécessité s'est étendue jusqu'au point de se fêler, jusqu'au point de transférer à la partie le pouvoir qui depuis toujours lui est refusé. Une *translatio imperii* qui ferait trembler le monde depuis ses fondements. Mais rien ne prouve qu'elle soit arrivée — ou qu'elle puisse arriver. Désormais, conclut Bürgel, il ne reste qu'à « se contenter et attendre ». Comment pourrait-on définir cette scène ? C'est « l'heure grave du fonctionnaire ». Cela n'implique pas que la scène ait lieu. Mais « tout cela doit être montré », il faut au moins *le raconter* aux parties. Il faut au moins que *Le Château* soit écrit.

XV

LA SPLENDEUR VOILÉE

Kafka séjourna pendant huit mois à Zürau, dans la campagne de Bohême, chez sa sœur Ottla, entre septembre 1917 et avril 1918. La tuberculose s'était déclarée un mois plus tôt, par un crachement de sang, la nuit. Le malade ne cacha pas un certain sentiment de soulagement. En écrivant à Felix Weltsch, il se compara à l'« amant heureux » qui s'exclame : « Tout le passé n'était qu'illusions, ce n'est que maintenant que j'aime vraiment. » La maladie était la maîtresse définitive, celle qui permet d'arrêter les comptes précédents. Le premier était l'idée du mariage, qui le torturait (et torturait Felice) depuis cinq ans. Il y en avait un autre qui était la vie de bureau. Prague et la famille en étaient encore un autre.

Arrivé à Zürau, Kafka durant tout un jour ne voulut rien écrire, car l'endroit « lui plaisait trop » et qu'il craignait que chacun de ses mots ne mît la « réplique dans la bouche du mal ». Quoi qu'il écrivît, Kafka pensait d'abord aux démons — et à sa partie en cours avec eux —

et ensuite à son interlocuteur. Pour la clore, même la maladie était insuffisante.

Zürau était un village minuscule dans un paysage ondulé, au milieu de touffes d'arbres et de prés. Le centre de la vie : la récolte du houblon. Parmi les habitants, on remarquait plus les animaux que les hommes. Kafka vit tout de suite l'endroit comme « un zoo aménagé selon des principes nouveaux ». La maison d'Ottla se trouvait sur la place du marché, près de l'église. N'eût été la crainte d'amis et de parents qui menaçaient toujours de venir lui rendre visite, la situation était proche de la réduction au minimum des éléments vers quoi Kafka tendait par vocation en écrivant — et qu'il aurait voulu étendre à toute sa vie.

Dans la seule période presque heureuse de sa vie, il se trouva entouré d'animaux en semi-liberté. Après tout, il connaissait bien cette condition. Il y a une chaîne invisible, à la longueur généreuse, qui permet de se promener ici et là sans y faire attention, à condition qu'on n'aille pas trop loin dans la même direction. C'est alors que, soudain, la chaîne se fait sentir. Mais Kafka n'eut jamais l'auto-indulgence de penser, comme tant d'autres, que cette situation était un mauvais procédé qui lui était réservé. C'est ainsi qu'il le décrivit dans le soixante-sixième aphorisme de Zürau, en le référant à un « il » qui signifie « quiconque » : « Il est un libre et sûr citoyen de la terre, car il est lié à une chaîne assez longue pour lui donner un libre

accès à tous les espaces terrestres, et pourtant elle est d'une longueur telle que rien ne peut l'entraîner au-delà des frontières de la terre. Mais en même temps il est un libre et sûr citoyen du ciel, car il est lié aussi à une chaîne céleste, réglée de la même façon. Ainsi, s'il veut avancer vers la terre, c'est le collier du ciel qui l'étrangle, s'il veut avancer vers le ciel, c'est celui de la terre. Et malgré cela il a toutes les possibilités et il le sent, bien plus, il refuse de tout reconduire à une erreur commise au début, au moment de l'enchaînement. »

On a l'impression que Kafka ne s'est jamais trouvé dans une situation aussi agréable pour lui que pendant le mois de Zürau. Là seulement il parvient à tout fuir : la famille, le bureau, les femmes. Et ce sont les principales puissances qui le traquent depuis toujours. Il est en outre défendu par la barrière de la maladie, qui, comme par enchantement, ne montre pas pour l'instant de « signes visibles ». À tel point que Kafka écrira une fois à Oskar Baum, dans une parenthèse provocatrice : « (d'autre part, je ne me suis jamais senti mieux, en ce qui concerne ma santé) ». À Zürau, le monde est presque vidé d'êtres humains. C'est cela qui, d'abord, suscite chez Kafka un sentiment de légère euphorie. Restent les animaux : « Une oie a été engraisée à mort, le cheval saure a la teigne, les chèvres ont déjà été conduites au bouc (qui doit être vraiment un beau jeune ; une des chèvres, qui avait déjà été amenée chez lui, frappée d'un soudain souvenir, a refait en courant la longue route de chez nous jusqu'au bouc) et le cochon devra être purement et simplement abattu au plus

vite. » Ces mots suffisent pour évoquer les scènes superposées d'une tragi-comédie perpétuelle. Kafka ajoute : « Cela est une image condensée de la vie et de la mort. » La réduction aux éléments premiers s'est accomplie, dans un village de Bohême où le théâtre de la vie est confié aux animaux — et aux plus ordinaires d'entre eux. Et c'est déjà un soulagement. Mais, exactement comme l'avait expérimenté Strindberg, l'enfer est prêt à faire irruption d'un moment à l'autre, annoncé par le bruit. À Zürau, ce sera le bruit des souris.

La première chronique, semblable à un bulletin de guerre, se trouve dans une lettre à Felix Weltsch (minovembre 1917) : « Cher Felix, le premier grand défaut de Zürau : une nuit de souris, une expérience effrayante. Moi, je suis indemne et mes cheveux ne sont pas plus blancs qu'hier, mais ça a été l'horreur du monde. J'avais déjà entendu un peu de temps à autre (je dois m'interrompre continuellement en écrivant, tu comprendras ensuite pourquoi), de temps à autre la nuit, j'avais entendu un rongement étouffé, une fois je m'étais même levé, tremblant, pour contrôler, puis cela avait fini aussitôt — mais, cette fois, c'était un tumulte. Quel peuple épouvantable, muet et bruyant. À deux heures, j'ai été réveillé par un bruissement près de mon lit et, depuis ce moment, cela n'a pas cessé jusqu'au matin. En haut de la caisse à charbon, en bas de la caisse à charbon, des courses en diagonale à travers la chambre, traçant des cercles, rongant le bois, sifflant légèrement pendant le repos et en même temps toujours le sentiment du silence, du travail clandestin d'un peuple prolétaire opprimé, auquel appartient la nuit. » Mais n'était-ce pas à Kafka lui-même qu'apparte-

nait la nuit ? Il découvrait maintenant que près de lui, derrière lui, au-dessus de lui, la même pensée dominait un « peuple prolétaire opprimé », qui agissait sans trêve. L'angoisse était d'abord le fruit de la sensation que ces multitudes avaient « déjà percé cent fois tous les murs autour, et se tenaient là, postées ». C'était là le peuple prêt à obséder, dans l'invisible, l'artisan du *Terrier*, qui dirait un jour : « Quel peuple incessamment actif et combien son zèle est importun. » Leur petitesse rendait ces êtres insaisissables et inattaquables, et donc encore plus terrifiants. Quant à la solitude nocturne souhaitée, elle se révélait être plutôt, à présent, une réclusion au centre d'une surface poreuse, transpercée d'innombrables regards malveillants.

Après cette première nuit, à tous ceux auxquels il écrivait — que ce soit Brod ou Baum ou Weltsch — Kafka parlait de souris. Le sujet se prêtait à d'inépuisables variations, surtout au moment où Kafka introduisit, pour se défendre, la présence d'un chat, qui suscitait d'autres questions : « Je chasse les souris avec le chat, mais je chasse ensuite le chat avec quoi ? Tu crois ne rien avoir contre les souris ? Naturellement, tu n'as rien non plus contre les cannibales, mais si de nuit ils apparaissaient en rampant d'en dessous de toutes les armoires et qu'ils montraient les dents, tu ne pourrais certainement plus les supporter. Du reste, à présent, je cherche moi aussi à me modérer en commençant à regarder, au cours de mes promenades, les rats des champs, ils ne sont pas méchants, mais ma chambre n'est pas un champ et le sommeil n'est pas une promenade. » Le même amalgame entre le

comique à outrance et l'atroce, qui est un don de Kafka comme l'élémentarité secrète de certains vers shakespeariens, se révèle dans toutes les chroniques épistolaires de Zürau sur les souris, d'où dériveront un jour les spéculations du *Terrier* et les aventures de *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*. Le « peuple des souris » semble être resté pour Kafka la dernière image de la communauté.

Brod, qui parvenait à donner une touche kitsch à n'importe quoi, décrivit le séjour de Kafka à Zürau comme le fait de se « soustraire au monde dans la pureté ». Il trouvait même que c'était — comme il l'écrivit à son ami — une entreprise « réussie et admirable ». Il était difficile d'imaginer deux adjectifs qui heurtassent davantage Kafka. Il répondit à Brod par une lettre minutieusement argumentée où il expliquait que la seule conclusion sensée à laquelle il avait abouti dans sa vie était « non pas le suicide, mais la pensée du suicide ». S'il n'était pas allé au-delà, cela était dû à une réflexion supplémentaire : « Toi, qui ne parviens à rien faire, veux-tu vraiment faire cela ? » Et maintenant, son ami le plus proche venait lui parler de succès, d'admiration, de pureté. À cette occasion, Kafka cita pour la première fois (l'autre fut *La Lettre au père*) la phrase finale du *Procès*, en la rapportant à lui-même : « C'était comme si la honte dût lui survivre. »

Le 15 septembre, Kafka, déjà à Zürau depuis trois jours, écrivait : « Tu as, si jamais il en existe une, la possi-

bilité d'un début. Ne la gaspille pas. » Il avait interprété la manifestation de la maladie comme le signal d'une libération provisoire des tourments de la vie normale. Une période commençait qui allait avoir un caractère unique. En resongeant aux temps de Zürau, il écrira un jour à Milena, comme s'il se parlait à lui-même : « Pense aussi à cela, que la période peut-être la meilleure de ta vie, dont tu n'as encore vraiment bien parlé à personne, ce furent ces huit mois dans un village, il y a deux ans environ, quand tu croyais avoir clos la partie avec tout, quand tu t'es limité seulement à ce qui est indubitablement en toi, quand tu étais libre, sans lettres, sans la liaison postale de cinq ans avec Berlin, protégé par ta maladie, et quand tu ne devais pas changer grand-chose en toi, mais seulement insister plus fermement sur les traits anciens, étroits de ton être (ton visage, sous les cheveux gris, n'a presque pas changé depuis que tu avais six ans). » Restreindre son champ d'action à ce qui était « indubitable » en lui-même semble avoir été la devise de Kafka pendant toute sa vie. Mais s'il y eut un moment où il essaya de l'appliquer avec une rigueur totale, parce que les circonstances extérieures l'y aidaient aussi (« quand deviennent plus tranquilles et moins nombreuses les voix du monde »), ce fut pendant les mois de Zürau. C'est ainsi que nous devons comprendre dans sa nature d'expérimentation hasardée, possible seulement dans ces conditions, l'apparition d'une forme nouvelle, celle des aphorismes. Nouvelle, d'abord au sens physique et tactile. Kafka avait l'habitude d'écrire sur des cahiers d'écolier, qu'il remplissait en marquant à peine le passage d'un texte à l'autre, à la plume ou au crayon. Maintenant, au contraire, il rassemble une séquence de

cent trois feuillets détachés, au format 14,5 sur 11,5 cm, dont chacun contient, avec de rares exceptions, un seul fragment numéroté, la plupart du temps aphoristique. Il manque un titre. *Considérations sur le péché, la douleur, l'espoir et la vraie voie* qui fut celui, beau et trompeur dans sa solennité, suggéré par Brod. Mais faisant justement allusion au fait que ces feuillets constituent le seul texte de Kafka où des thèmes religieux sont affrontés directement. S'il y a une théologie de Kafka, c'est ici la seule occasion où Kafka lui-même a été près de la déclarer. Mais, même dans ces aphorismes, il est rarement accordé à l'abstraction de se détacher de l'image et de vivre de sa vie propre, comme si elle devait subir un châtiment pour avoir été trop longtemps autonome et volatile, dans cette époque lointaine et risquée où il existait encore des philosophes et des théologiens.

Avant de les transcrire sur des feuillets de papier très fin, Kafka avait noté les aphorismes de Zürau sur deux cahiers in-octavo, où apparaissent aussi d'autres fragments, ayant parfois le même caractère et non moins incisifs. La numérotation suit, presque sans exception, l'ordre dans lequel les aphorismes apparaissent dans les deux cahiers. Il est donc impossible d'attribuer à la séquence une articulation raisonnée, comme, par exemple, dans le *Tractatus* de Wittgenstein. Il est aussi impossible d'établir pour quelle raison certains aphorismes sont biffés sur les feuillets : il n'y a entre eux aucune sorte de cohérence — et d'autre part certains sont parmi les plus significatifs. Kafka lui-même n'a jamais fait allusion à ces aphorismes ni dans des lettres ni dans d'autres notes. Il n'y a donc aucune preuve, même

indirecte, qu'il voulait les publier. Mais la manière dont ils sont présentés permet d'imaginer un livre d'une centaine de pages où chaque page correspondrait à l'un des feuillets en papier très fin. Ce livre est comme un diamant très pur, abrité dans les vastes gisements carbonifères qui se trouvaient en Kafka. Il serait vain d'en chercher un autre, parmi les recueils d'aphorismes du siècle, qui soit aussi intense et énigmatique. Si on les publie tous à la suite, ces fragments occupent une vingtaine de pages presque irrespirables. Parce que chaque fragment est un aphorisme au sens de Kierkegaard, un être « isolé », qui doit respirer entouré d'un espace vide. Cela explique la précaution d'en transcrire un seul par feuillet. Mais la définition même d'« aphorisme » est déroutante, si l'on entend le mot dans le sens courant de « sentence ». Certains parmi ces fragments sont narratifs (par exemple 8/9, 10, 20, 107), d'autres sont des images isolées (par exemple 15, 16, 42, 87), d'autres sont des paraboles (par exemple 88, 32, 39). On rencontre un mélange semblable dans la texture des *Journaux* de Kafka. Mais ici, toute redondance, tout caractère accidentel, toute insistance est abolie. Dans leur sécheresse et dans leur limpidité trompeuse, ces phrases ont quelque chose de péremptoire. Il serait vain d'exiger une amplification ou un enchaînement. Ce sont les traits soudains du pinceau d'un très vieux maître, qui se concentre entièrement dans les moindres oscillations de son poignet guidées par un « œil qui simplifie jusqu'à la désolation totale ». C'est ainsi que Kafka définirait son regard dans une lettre de cette période.

Il est inutile de mettre sur le même rang les aphorismes de Zürau avec ceux de quelques grands auteurs du passé. La confrontation est bancal, comme si elle s'appuyait sur une base instable. Si Kafka écrit que « l'impatience et l'inertie » sont les « deux péchés capitaux de l'homme, dont tous les autres dérivent », il est vain de chercher ailleurs des phrases que l'on pourrait rapprocher, par affinité ou par opposition, sur les mêmes thèmes. Et il en est de même quand il écrit sur les trois formes de volonté libre, en concluant que les trois formes n'en font qu'une et ne présupposent pas une volonté, libre ou non. Pourquoi cela ? Peut-être parce qu'il avait « une sorte d'indifférence congénitale aux idées courantes ». Et même aux *grandes* idées courantes. On a toujours l'impression que manque le terrain commun, bien que Kafka vénérât au moins certains de ces écrivains (Pascal, Hebbel, Kierkegaard). Mais la particularité, la singularité irréductible et abrupte à laquelle parviennent ses aphorismes est si haute qu'il n'est pas permis de la relier à d'autres fragments marqués par la même particularité. Kafka ne peut communiquer qu'avec Kafka. Et même pas toujours. Il est difficile d'établir ce que l'aphorisme 8/9, qui ne parle que d'une « chienne puante, qui a mis bas plusieurs fois, ici et là déjà en décomposition », a à voir avec ceux qui le précèdent ou qui le suivent. En fait, Brod l'élimina tacitement. Peut-être pensa-t-il qu'il jurait avec le titre noble qu'il avait choisi pour les aphorismes. Et pourtant, c'est exactement là qu'est exclu tout hasard ou contact par simple juxtaposition. Cette fois-là seulement Kafka se soucia de donner une forme visuellement et spatialement perceptible à l'un de ses textes, comme en réglant à l'avance sa disposi-

tion typographique. Chacune de ces phrases se présente comme si un caractère de très grande généralité lui était intrinsèque. Et en même temps, chacune semble émerger d'un vaste dépôt de matière obscure.

Max Brod pratiquait inlassablement une sorte d'analyse psychologique pas très différente de celle qui, un jour, allait être celle que préféreraient les magazines féminins, bien qu'elle fût plus touffue, nébuleuse et avec des complications théologiques occasionnelles. De temps en temps, il allait jusqu'à provoquer Kafka : « Pourquoi, alors, as-tu une peur particulière de l'amour, plus que de l'existence terrestre en général ? » Kafka lui répondit, comme d'une distance sidérale : « Tu écris : "Pourquoi avoir peur de l'amour plus que d'autres affaires de la vie ?" Et tout de suite avant : "J'ai vécu l'intermittence du divin dans l'amour, plus qu'ailleurs et avant qu'ailleurs." Si tu joins ces deux phrases, c'est comme si tu voulais dire : "Pourquoi ne pas avoir peur de la même façon de tout buisson et du buisson ardent ?" »

Kafka n'était pas un collectionneur de théologies. L'usage de ce mot n'était pas naturel pour lui. Il nommait peu les dieux et se servait de précautions pour ne pas attirer leur attention. La croyance en un Dieu personnel lui paraissait tout d'abord comme une des modalités qui permettaient à ce « quelque chose d'indestructible » qui est en nous de « rester caché ». Une formule énigmatique que

nous rencontrons dans le cinquantième aphorisme de Zürau.

Il s'exprimait en général sur les dieux par des voies obliques. On peut supposer que son affirmation la plus téméraire est cachée dans une ligne des *Journaux* qui dit seulement : « Dans la lettre de Hebel le passage sur le polythéisme. » Cela se rapporte à une lettre de Johann Peter Hebel à F. W. Hitzig, où on lit : « Si la Société Théologique existait encore, j'aurais écrit cette fois un essai sur le polythéisme. Je te le confesse — puisqu'une confession entre amis n'est pas moins sacrée que celle devant l'autel, que celui-ci m'apparaît de plus en plus clair et que seul l'état de captivité ou de minorité dans lequel nous maintient la foi dans laquelle nous avons été baptisés et élevés et soumis aux prêches m'a empêché jusque-là d'édifier de petits temples aux dieux bienheureux. »

Si l'on considère tout cela, l'embarras de Kafka dut être grand lorsque Max Brod lui soumit le manuscrit de son *opus* le plus ambitieux, qui paraîtrait en 1921 en deux volumes, six cent cinquante pages au total, sous un titre vaguement grotesque : *Paganisme Christianisme Hébraïsme*. Brod y avait prodigué son talent d'horrible simplificateur.

Kafka lut tout de suite le manuscrit et en rendit compte à son ami dans une lettre. Nous trouvons au début des éloges plutôt généraux. Ensuite, après avoir subi tant d'explications sur ce qu'est le paganisme, Kafka saisit l'occasion pour dire ce que sont pour lui les Grecs de l'Antiquité. En utilisant des arguments qui n'ont rien à voir avec le livre de Brod, même pas dans un sens polémique. Nous assistons au contraire avec étonnement à l'apparition d'une vision de la Grèce incluant Kafka lui-même

dans un coin, comme le donateur dans un retable du Moyen Âge : « En somme, je ne crois pas à un “paganisme” comme tu l’entends, toi. Les Grecs, par exemple, connaissaient très bien un certain dualisme, sinon quel sens auraient eu la Moira et tant d’autres choses ? Seulement, c’étaient des êtres particulièrement humbles — en ce qui concerne la religion —, une sorte de secte luthérienne. Ils ne pouvaient jamais penser ce qui est décisivement divin comme suffisamment éloigné d’eux, le monde des dieux tout entier n’était qu’un moyen de tenir à l’écart du corps terrestre ce qui est décisif, pour donner de l’air au souffle humain. C’était un grand moyen d’éducation nationale, qui enchaînait les regards des hommes, et qui était moins profond que la loi juive, mais peut-être plus démocratique (il n’y avait pas là de guides ni de fondateurs de religions), peut-être plus libre (il les enchaînait, mais je ne sais pas avec quoi), peut-être plus humble (car la vision du monde des dieux faisait affleurer ceci à la conscience : alors, nous ne sommes même pas des dieux et, si nous étions des dieux, que serions-nous ?). Le plus grand rapprochement avec ta conception serait de dire : il existe théoriquement une parfaite possibilité terrestre de bonheur, c’est de croire au décidément divin et de *ne pas* aspirer à l’atteindre. Cette possibilité de bonheur est d’autant plus blasphématoire qu’elle est inaccessible, mais les Grecs en étaient peut-être plus près que beaucoup d’autres. »

« Il existe théoriquement une parfaite possibilité terrestre de bonheur, c’est de croire au décidément divin et

de *ne pas* aspirer à l'atteindre » : c'est ce qu'on lit à la fin de la lettre à Brod (de 1920). « Il existe théoriquement une parfaite possibilité de bonheur : croire à ce qui est indestructible en nous et ne pas aspirer à l'atteindre » : c'est ce qu'on lit dans le soixante-neuvième aphorisme de Zürau (de 1918). La phrase de la lettre reproduit l'aphorisme, sauf sur un point : là où l'aphorisme parlait de l'« indestructible », la lettre parle du « décidément divin ». Et c'est la seule occasion où Kafka nous aide à comprendre ce qu'il entend par l'« indestructible ». On sait maintenant qu'on peut au moins lui superposer le « décidément divin » (mais que signifie ce « décidément »?). Pour le reste, cet « indestructible » est un mot qui apparaît exclusivement dans quatre des cent neuf aphorismes de Zürau. Il est vrai qu'il s'agit de phrases mémorables, mais pourquoi ce mot n'apparaît-il que là ? Pourquoi n'a-t-il jamais été expliqué ? Pourquoi a-t-il été choisi ?

Ce qui apparaît peut être évanescent, inconsistant, trompeur. Mais à un certain moment, on touche à quelque chose qui ne cède pas. Kafka appela cela l'« indestructible ». Le mot rappelle l'*akṣara* védique plus que tout autre terme utilisé dans des traditions moins reculées. Kafka n'a jamais voulu en préciser le sens. Il a voulu seulement le distinguer soigneusement de toute foi en un « Dieu personnel ». Il est même allé jusqu'à affirmer que « la foi en un Dieu personnel » n'est autre qu'« une des possibilités de s'exprimer » d'un phénomène largement répandu : le « rester caché » de l'« indestructible ». Alors que, d'autre part, « l'homme ne peut vivre sans une

confiance constante en quelque chose d'indestructible à l'intérieur de lui ». Quiconque agit (et chacun sans exception agit), au moment où il agit, ne peut s'empêcher de se sentir immortel. Et à quoi peut être dû ce mirage sinon à la vague perception de « quelque chose d'indestructible à l'intérieur de soi » ? L'indestructible est quelque chose que nous ne pouvons pas nous empêcher de ressentir, comme la sensation d'être vivant. Mais ce qu'est l'indestructible tend à nous rester caché. Et il est peut-être opportun qu'il en soit ainsi.

Kafka a traité du paradis dans six des aphorismes de Zûrau (3, 64, 74, 82, 84, 86). Qui doivent être reliés à ceux sur l'indestructible, comme cela est clairement indiqué : « Si ce qui dans le paradis devait être détruit était destructible, alors ce n'était pas décisif; mais si c'était indestructible, alors nous vivons dans une fausse croyance. » Or le monde tout entier était pour Kafka « une fausse croyance » — et c'est de cela qu'il parlait dans ses écrits : des énormes, inépuisables, tortueux développements de cette fausse croyance. Qu'est-ce qui l'avait engendrée ? Une équivoque fatale autour de deux arbres qui poussent au centre du paradis. Les hommes sont convaincus d'avoir été chassés de ce lieu parce qu'ils ont mangé le fruit de l'Arbre de la Connaissance du bien et du mal. Mais c'est une illusion. Leur faute n'était pas là. Leur faute se trouve dans le fait de n'avoir pas encore mangé de l'Arbre de Vie. L'expulsion du paradis n'était qu'un prétexte pour l'empêcher. Nous sommes dans le péché non parce que nous avons été chassés du paradis, mais parce

que cette expulsion nous a rendus incapables d'accomplir un geste : manger de l'Arbre de Vie.

Dans la vision de Kafka, qui était malade de connaissance, la connaissance, à la fin, est dépréciée. De fait, il nous est dit avec une ironie cachée, « après le péché originel, nous sommes essentiellement égaux dans la capacité de connaître le bien et le mal ». Toutes les différences dont nous sommes fiers ont peu d'importance. Car « les véritables différences commencent au-delà de cette connaissance ». Mais que peut être une connaissance qui commence au-delà de la connaissance ? Simplement l'« effort d'agir en conformité avec elle ». C'est là que toute construction mentale s'écroule. Car, simplement, cette capacité ne nous a pas été donnée. Et dans la vaine tentative de mettre en acte la connaissance, nous ne pouvons que faillir. Cela signifie pour l'homme : mourir. Kafka ajoute, entre parenthèses : « Peut-être est-ce là aussi le sens originaire de la mort naturelle. » On meurt, alors, parce que chacun « doit se détruire », dans l'anxiété d'agir en accord avec une connaissance quelconque. Et pendant ce temps, on néglige l'Arbre de Vie, dont les feuillages continuent à bruire intacts. Ce processus a lieu à tout moment. Pour Kafka, le paradis n'était pas un lieu où quelqu'un avait vécu dans le passé et dont on avait transmis la mémoire. Mais une présence perpétuelle, cachée. À chaque moment, un obstacle immense et enveloppant empêche de la percevoir. C'est cela, c'est cet obstacle même, l'expulsion du paradis. Dont il disait que c'était un processus « éternel dans sa partie principale ».

Que peut être cette « partie principale » ? Justement l'équivoque terrible autour de la connaissance. C'est là aussi une vérité qui appartient au caractère « désolé » du bien. Mais on s'aperçoit ensuite qu'elle implique quelque chose que personne n'oserait plus espérer : si l'expulsion du paradis est un « processus éternel » — du moins dans son obscure « partie principale » —, alors cela « rend possible non seulement que nous pourrions rester perpétuellement au paradis, mais que de fait nous y sommes perpétuellement, et il est indifférent qu'ici nous le sachions ou non ». Comme l'indestructible, le paradis aussi peut rester caché. C'est même la condition normale de la vie. Peut-être de cette manière seulement la vie est-elle possible. Et pourtant, nous nous souvenons que « nous fûmes créés pour vivre au paradis » — et nulle part on affirme que le paradis a changé sa destination. Donc, tout ce qui arrive, « dans sa partie principale » arrive au paradis, même si c'est à l'instant précis où nous en sommes expulsés.

La magie a été diffamée tout d'abord par ceux qui l'ont assimilée à une création. Et qui pensaient que, comme la création, elle opérait *ex nihilo*. C'est une double naïveté. Kafka n'a jamais écrit sur la magie, mais il en avait une notion précise, si précise qu'il a su une fois la définir avec une sérénité souveraine : « On peut sans aucun doute penser que la splendeur de la vie entoure quiconque, et toujours dans sa plénitude entière, accessible mais voilée,

dans la profondeur, invisible, très éloignée. Mais elle est là, sans hostilité, sans réticence, sans être sourde. Si on l'appelle avec le mot juste, avec le nom juste, alors elle vient. C'est l'essence de la magie, qui ne crée pas, mais appelle. » Le culte des idoles est en premier lieu la tentative d'évoquer la splendeur de la vie, chaque fois, avec les noms justes. Cette reconnaissance suffirait à rendre vaine la lutte atavique contre les dieux. Une lutte qui ignore que le singulier est une façon d'être du pluriel. Et le pluriel une façon de saisir le scintillement de la splendeur voilée.

Les premiers jours de Zürau, Kafka nota ces mots : « Ô belle heure, état magistral, jardin devenu sauvage. Tu tournes le coin de la maison et sur le sentier du jardin la déesse du bonheur vient à ta rencontre. » Une déesse qu'il ne nomma que cette fois.

SOURCES

Le premier chiffre renvoie à la page, le deuxième à la ligne ou aux lignes du texte où apparaît la citation. Pour les écrits de Kafka on a utilisé les sigles indiqués ci-dessous, avec le renvoi, non seulement à la page, mais à la ligne ou aux lignes du texte dans le cas des volumes parus à l'intérieur de l'édition critique (« Kritische Ausgabe », éditée par Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley et Jost Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1982- : dorénavant KA) ; quand on se réfère aux appareils critiques, les sigles sont suivis de App ou de Komm.

- B *Briefe* 1902-1924 [Lettres 1902-1924], édité par M. Brod, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1958.
- Br II *Briefe* 1913-1924 [Lettres 1913-1914], édité par H.-G. Koch, in KA, 1999.
- BrF *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit* [Lettres à Felice et autre correspondance de l'époque des fiançailles], édité par E. Heller et J. Born, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1967.
- BrM *Briefe an Milena* [Lettres à Milena], édité par W. Haas, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1986.
- BKB *Max Brod, Franz Kafka. Eine Freundschaft (II). Briefwechsel* [Max Brod, Franz Kafka. Une amitié (II). Correspondance], édité par M. Pasley, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1989.
- D *Drucke zu Lebzeiten* [Textes parus du vivant de l'auteur], édité par W. Kittler, H.-G. Koch et G. Neumann, in KA, 1994.
- N I *Nachgelassene Schriften und Fragmente I* [Écrits posthumes et fragments I], édité par M. Pasley, in KA, 1993.
- N II *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* [Écrits posthumes et fragments II], édité par J. Schillemeit, in KA, 1992.
- P *Der Process* [Le Procès], édité par M. Pasley, in KA, 1990.
- S *Das Schloss* [Le Château], édité par M. Pasley, in KA, 1982.

- T *Tagebücher* [Journaux], édité par H.-G. Koch, M. Müller et M. Pasley, in KA, 1990.
- V *Der Verschollene* [L'Oublié], édité par J. Schillemeit, in KA, 1983.

I. LE SOUVERAIN SATURNIEN

- | | | | |
|------------------|--------------|------------------|--|
| 13, 2-3 : | S 7, 8 | 26, 25 : | P 154, 26 |
| 16, 15 : | S 119, 4 | 26, 26 : | P 154, 25-26 |
| 16, 21-24 : | S 95, 12-14 | 26, 28 : | P 155, 2 |
| 16, 31 - 17, 1 : | S 96, 15 | 27, 3 : | S 336, 27 |
| 17, 2 : | S 96, 15-16 | 27, 7 : | S 337, 1 |
| 17, 6-7 : | S 96, 26-27 | 27, 14-15 : | S 11, 7 |
| 17, 21-24 : | S 100, 2-4 | 27, 16-17 : | S 8, 12-13 |
| 18, 2 : | S 101, 11-12 | 27, 27 - 28, 2 : | S 113, 20-21 |
| 18, 4 : | S 109, 25-26 | 28, 12-14 : | S 119, 21-23 |
| 18, 5 : | S 110, 1 | 28, 22-23 : | S 107, 5-6 |
| 18, 6-7 : | S 110, 5-7 | 28, 27-28 : | S 119, 18-19 |
| 18, 9 : | S 110, 8 | 30, 8 : | S 119, 4 |
| 18, 13-15 : | S 110, 23-25 | 30, 10 : | S 95, 27 |
| 18, 26-27 : | S 116, 12-13 | 30, 18-19 : | S 119, 2-5 |
| 19, 4-5 : | S 116, 12 | 30, 24-25 : | S 119, 5-7 |
| 19, 9-12 : | S 118, 15-18 | 31, 3-5 : | S 118, 24-26 |
| 19, 26-27 : | P 85, 6-7 | 31, 8-9 : | S 119, 8-9 |
| 20, 10-11 : | P 22, 3 | 31, 13 : | S 119, 11-12 |
| 20, 11-12 : | P App 168 | 31, 19-21 : | N II 114, 11-12 |
| 20, 16-18 : | P 34, 13-15 | 31, 25-27 : | T 517, 14-17 |
| 20, 27 - 21, 1 : | S 215, 18-19 | 32, 11 : | N II 373, 1-2 |
| 22, 4 : | P 77, 17 | 32, 16-17 : | N II 373, 3-4 |
| 22, 10-12 : | T 135, 15-16 | 32, 20 - 33, 1 : | N II 373, 4-13 |
| 22, 12-14 : | T 135, 17-18 | 33, 24-25 : | S 411, 13 |
| 22, 23 : | S 215, 20 | 34, 2-3 : | S 411, 13-15 |
| 22, 24 : | S 215, 21 | 34, 7-8 : | S 410, 21-22 |
| 22, 25 : | S 215, 23 | 34, 15-16 : | S 488, 17-18 |
| 22, 26-27 : | S 215, 23-25 | 34, 21-22 : | S 493, 21 |
| 22, 29 : | S 215, 19 | 35, 22-23 : | S 455, 11-12 |
| 23, 18-19 : | P 126, 22-23 | 35, 25-28 : | S 455, 16-19 |
| 23, 25-26 : | T 135, 18 | 36, 3 : | S 444, 13-14 |
| 24, 5 : | S 414, 25 | 38, 8 : | P 290, 7 |
| 25, 2 : | S 95, 27 | 38, 26 - 39, 3 : | N II 331, 13-20 |
| 25, 10 : | S 406, 1 | 39, 5-7 : | E. Canetti, <i>Der andere Prozess</i> , Hanser, München, 1969, p. 94 |
| 25, 10-11 : | P 158, 18 | | |
| 25, 17 : | P 160, 20 | | |
| 26, 7-8 : | P 162, 4 | | |
| 26, 10-11 : | P 162, 6-8 | 39, 20-21 : | <i>Ibid.</i> , p. 86 |
| 26, 24-25 : | P 154, 24-25 | 40, 1 : | N II 331, 19-20 |

40, 11-12 :	S 17, 21-22	41, 1 :	N II 16, 4
40, 13 :	S 18, 16	41, 2-4 :	N II 16, 5-8
40, 16 :	S 18, 20	41, 27 - 42, 1 :	N II 16, 1-2
40, 16 :	S 18, 23	42, 2 :	T 135, 18
40, 24-25 :	N II 16, 3	42, 11-13 :	N II 16, 9-11

II. LES RÊVES DE PEPI

45, 3-4 :	S 458, 12-14	51, 15-16 :	S 486, 5
45, 8-9 :	S 458, 23-24	51, 17-19 :	S 486, 22-24
45, 12 :	S 458, 6	51, 26-27 :	S 467, 26-27
45, 15-16 :	S 458, 14-15	51, 29-30 :	S 468, 3-4
45, 17-19 :	S 458, 15-16	52, 1-3 :	S 487, 17-20
45, 20 - 46, 1 :	Lautréamont, <i>Chants de Maldoror</i> , in <i>Œuvres complètes</i> , édité par P. O. Walzer, Gallimard, Paris, 1970, p. 85	52, 4-6 :	S 487, 27-488, 1-2
46, 10-12 :	S 458, 25-27 - 459, 1	52, 15 :	S 455, 20
46, 27 :	S 459, 13	52, 16-17 :	S 455, 18-19
47, 8-9 :	S 459, 17-18	52, 22-23 :	S 487, 23-26
48, 11-12 :	S 471, 7-8	52, 26 :	S 487, 26-27
48, 14-16 :	S 471, 8-12	53, 11 :	S 453, 20-21
48, 22-24 :	S App 472	53, 12 :	S 456, 7-8
49, 3-4 :	S 485, 7-8	53, 13-14 :	S 453, 21-22
49, 5-11 :	S 485, 14-20	53, 17-18 :	S 457, 11
49, 13 :	S 486, 17	53, 19-20 :	S 457, 19
49, 19-20 :	S 487, 12-13	53, 20-22 :	S 457, 21-22
49, 22-25 :	S 486, 15-17	54, 15-16 :	S 479, 16
50, 7 :	S 485, 23	54, 16-19 :	S 479, 18-21
50, 18-19 :	S 488, 17-18	54, 21-22 :	S 479, 24-25
50, 20-21 :	S 488, 22-23	54, 28-29 :	BrF 595
50, 23-24 :	S 488, 23-24	54, 31 - 55, 9 :	Br II 40, 23-31
51, 2 :	S 485, 19-20	55, 20-21 :	S 453, 19-20
51, 2-3 :	S 487, 22-23	55, 23-24 :	S 453, 23-24
51, 8 :	S 486, 13-14	55, 29 :	S 479, 16
51, 11 :	S 487, 7	56, 2-3 :	S 278, 14-15
51, 12-13 :	S 486, 12-13	56, 4-6 :	S 308, 18-20
51, 13-14 :	S 486, 8-9	56, 9-10 :	S 308, 15
		56, 17 :	S 473, 5-6
		56, 19-22 :	S 473, 15-19
		56, 24-25 :	S 472, 10
		57, 5-6 :	S 473, 22-23
		57, 7-8 :	S 473, 24-25
		57, 9-11 :	S 474, 2-3

III. « IL N'Y A PAS DE CIRCULATION, ICI »

61, 4-5 :	S 20, 24-25	73, 4 :	S 78, 11
61, 6-8 :	S 21, 3-5	73, 4-5 :	S 78, 23-24
62, 6-7 :	S 16, 8-10	73, 15-16 :	S 90, 22-23
62, 8 :	S 19, 26-27	73, 19 :	S 91, 22-23
62, 9-10 :	S 20, 12-13	73, 21-23 :	S 91, 21-24
62, 10-11 :	S 24, 20-21	74, 2-9 :	S 94, 8-12
62, 14-15 :	S 25, 9-10	74, 31 :	S 97, 9-10
62, 15 :	S 23, 8	75, 1 :	S 97, 11
62, 17 :	S 24, 1-2	75, 12 :	S 102, 7
62, 19-20 :	S 23, 9	75, 13-15 :	S 102, 10-13
62, 27-28 :	S 24, 27	75, 18 :	S 102, 15
62, 31-63, 2 :	S 24, 27 - 25, 1-2	75, 20 :	S 102, 14
64, 2-3 :	S 174, 6	75, 24-25 :	S 104, 25-26
65, 11 :	S 90, 22	76, 1 :	S 105, 16
65, 15 :	S 215, 18	76, 2 :	S 105, 17-18
66, 11-13 :	<i>Atharva Veda</i> 11, 4, 21	76, 2-3 :	S 105, 17
68, 3-4 :	M. Blanchot, <i>De Kafka à Kafka</i> , Gallimard, Paris, 1981, p. 196	76, 3-6 :	S 105, 18-20
68, 19-20 :	S 494, 27 - 495, 1	76, 12-13 :	S 105, 22-23
69, 4-6 :	S 8, 5-7	76, 15-16 :	S 105, 23-24
69, 19-24 :	S 27, 21-27	76, 19-20 :	S 101, 6-7
69, 29 :	S 92, 4	76, 21 :	S 101, 10
70, 4-9 :	S 92, 11-14	76, 23-24 :	S 101, 8-9
70, 11 :	S 93, 2	76, 29 - 77, 1 :	S 106, 7-8
70, 12 :	S 93, 5	77, 2 :	S 106, 6-7
70, 12-13 :	S 93, 8	77, 11-12 :	S 106, 12-15
70, 13-14 :	S 93, 6-7	77, 16 :	S 106, 18
70, 22-24 :	S 92, 21-23	77, 21-23 :	S 106, 21-23
70, 30 :	S 43, 2	77, 28 :	S 106, 25
71, 3-4 :	S 92, 23 - 93, 1	77, 30-31 :	S 106, 27 - 107, 1
71, 9 :	S 93, 13-14	78, 4-8 :	S 107, 2-6
71, 11 :	S 93, 14	78, 13-16 :	B 386
71, 14-15 :	S 93, 16-17	78, 20 :	S 96, 15
71, 19-23 :	S 93, 24-27	78, 22-25 :	S 107, 7-10
72, 4 :	S 93, 23	79, 1-2 :	S 13, 1-2
72, 5 :	S 93, 23	79, 3-4 :	S 13, 1
72, 9-13 :	S 94, 1-4	79, 6-7 :	S App 126
72, 28-29 :	S 76, 6-7	79, 13 :	S 93, 15
72, 31 :	S 89, 11	79, 22 :	S 12, 20-21
73, 1-2 :	S 78, 26-27 - 79, 1	79, 23-27 :	S 12, 27 - 13, 1-4
73, 4 :	S 78, 9	80, 10-11 :	S 236, 26
		80, 17-18 :	S 196, 7
		80, 24-28 :	S 237, 14-16
		80, 28 :	S 237, 24
		81, 2 :	S 237, 22

81, 6 :	S 237, 20	83, 24 :	S 187, 22-23
82, 8-9 :	S App 424	83, 26 :	S 216, 1-2
82, 15, 16 :	S 94, 11-12	83, 28 :	S 221, 10
82, 19-20 :	S 173, 25-26	84, 18-20 :	S 163, 17-19
82, 21 :	S 172, 22	84, 29 - 85, 1 :	S 163, 26-27
82, 21-22 :	S 173, 26	85, 3-10 :	S 164, 10-15
82, 25-26 :	S 172, 19-20	85, 12-15 :	S 164, 17-20
83, 8-9 :	S 138, 10-11	85, 20-21 :	S 164, 24-25

IV. LA VOIE DES FEMMES

90, 5-6 :	S 257, 21-23	97, 6 :	P 99, 21-22
91, 4-5 :	S 428, 8-9	97, 7 :	P 99, 20
91, 7-9 :	S 428, 1-4	97, 8-9 :	P 99, 10
91, 13 :	S 428, 14	97, 11 :	P 89, 26
91, 14-17 :	S 428, 25-27	97, 21-22 :	P 90, 7-8
91, 26 :	S 429, 7	97, 27-28 :	P 90, 14
92, 2-3 :	S 386, 23-24	98, 2 :	P 91, 8
92, 6-7 :	S 392, 14-15	98, 9-10 :	S 455, 17
92, 13-18 :	S 429, 10-15	98, 13 :	P 92, 2
92, 31 - 93-1 :	S 400, 20-22	98, 20-21 :	W. Benjamin, <i>Paralipomena zu Kafka</i> , in <i>Gesammelte Schriften</i> , édité par R. Tiedemann et H. Schwepenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977, vol. II/3, p. 1225
93, 4-6 :	S 398, 27-399, 1-2		W. Benjamin, <i>Franz Kafka</i> , in <i>Gesammelte Schriften</i> , cit., vol. II /2, p. 413
93, 10-12 :	S 399, 5-6		W. Benjamin, <i>Paralipomena zu Kafka</i> , cit., p. 1213
93, 19-20 :	P 77, 27 - 78, 1		<i>Ibid.</i> , p. 1224
93, 23-24 :	P 77, 26-27	98, 26 :	S 202, 14-15
93, 27 :	P 78, 6		Th. W. Adorno, <i>Prismen</i> , Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1955, p. 324
94, 2-3 :	S 474, 10		
94, 12-16 :	P 83, 2-6	98, 27 :	S 258, 18
94, 25 :	P 82, 22		T 498, 11-12
94, 26 :	P 82, 27		T 495, 6-7
94, 27 :	P 86, 3		
94, 28-29 :	P 82, 19-21		
95, 1 :	P 84, 10		
95, 6-7 :	P 83, 25-27		
95, 13 :	P 81, 13-14		
95, 13-15 :	P 81, 26-27 - 82, 1		
95, 17 :	P 82, 7-9		
95, 23-24 :	P 55, 6-7		
96, 1 :	P 70, 7-8		
96, 9-11 :	P 70, 9-10		
96, 13-14 :	P App 192		
96, 17 :	P 77, 17		
96, 19-20 :	P 77, 24		
97, 1 :	P 75, 18-19		
97, 1-2 :	P 75, 20-21		
		98, 28 :	
		99, 6-7 :	
		99, 7-12 :	
		99, 14 :	
		99, 26 :	
		100, 9-10 :	

100, 12:	T 495, 10-11	108, 13-14:	S 399, 12-13
100, 23:	T 497, 7	108, 14-15:	S 396, 23-24
100, 26-29:	T 498, 6-8	108, 18:	S 99, 4
101, 5-6:	T 490, 19-20	108, 23:	S 99, 1
101, 7:	T 490, 20	108, 30:	S 99, 25
101, 13:	P 120, 14	108, 31 – 109, 1:	S 99, 26
101, 17-18:	P 129, 20-21	109, 3:	S 390, 25-26
101, 23-24:	P 143, 3-4	109, 5-9:	S 381, 3-7
102, 8-9:	P 146, 8-9	109, 12:	S 396, 24-25
102, 10-11:	P 144, 19-20	109, 23-24:	S 316, 4-5
102, 16:	P 141, 3	109, 24-28:	S 279, 4-7
102, 19:	P 143, 11	110, 18-19:	S 365, 8-9
102, 22:	P 145, 14-15	110, 23:	S 264, 23-24
102, 24:	P 145, 24	110, 24-25:	S 264, 25-26
102, 25:	P 145, 22	111, 1-2:	S 53, 6-7
102, 30:	P 146, 7	111, 2-3:	S 55, 5
102, 30 – 103, 1:	P 146, 1-3	111, 4-6:	S 264, 27 – 265, 1
103, 1-2:	P 146, 4-5	112, 5:	N II 134, 17
103, 4:	P 146, 13-14	112, 27:	S 388, 21
103, 13-15:	S 157, 27-158, 1-2	112, 29:	S 388, 22
103, 16:	S 159, 13-14	113, 1-2:	S 349, 1-2
103, 18-20:	S 159, 15-17	113, 4-5:	S 390, 11-12
103, 28 – 104, 4:	S App 240	113, 13-14:	S 448, 15-16
104, 5-6:	S 160, 5-6	113, 17-18:	S 448, 21-22
104, 9-11:	S 160, 7-9	113, 19-20:	S 449, 19
105, 11:	P 78, 6	113, 23-25:	S 449, 23-24
105, 11:	S 474, 10	114, 5-6:	S 296, 24-25
105, 29 – 106, 1:	P 87, 15-18	114, 11:	S 297, 4
106, 4-5:	P 86, 3-4	114, 11-12:	S 297, 6-7
106, 14-15:	S 389, 11-12	114, 13-17:	S 264, 13-17
106, 15:	S 468, 21-22	114, 18:	S 264, 17
106, 20:	S 390, 9	114, 20:	S 264, 19-20
106, 28:	S 397, 8	114, 27:	S 296, 3-4
107, 5:	S 401, 7	114, 29-31:	S 296, 7-9
107, 8:	S 399, 5-6	115, 2-3:	S 325, 17-19
107, 14-15:	S 402, 22	115, 6-7:	S 300, 27
107, 17:	S 93, 2	116, 15:	S 269, 8-9
107, 25:	S 395, 19-20	116, 24-28:	S 311, 2-5
107, 26-27:	S 398, 12-13	116, 29:	S 312, 10
107, 29:	S 366, 27	117, 15:	S 327, 22-23
108, 2-3:	S 366, 25	117, 24-25:	S 299, 16
108, 3:	S 367, 1-2	117, 29 – 118, 3:	S 327, 11-14
108, 5:	S 367, 6	118, 9-10:	S 336, 21-22
108, 10-11:	S 33, 12	118, 11-14:	S 336, 26-27-337, 1
		118, 27 – 119, 2:	K. Kraus, <i>Die dritte Walpurgisnacht</i> ,

	Kösel, München, 1952, p. 122	124, 27-29 :	S 494, 3-5
		125, 7-8 :	S App. 485
119, 15-17 :	S 270, 17-20	125, 19-20 :	S 247, 19-20
119, 26 - 120, 3 :	S 269, 2-7	127, 2-3 :	S 377, 13-14
120, 7-11 :	S 269, 7-11	127, 26-27 :	S 377, 27 - 378, 1
120, 20-21 :	S 331, 21	128, 2-4 :	S 378, 3-5
120, 24-25 :	S 323, 8-9	128, 12-14 :	S 378, 9-11
120, 27 - 121, 1 :	S 268, 22-25	128, 17-18 :	S 378, 13-14
121, 4-6 :	S 270, 15-16	128, 21-22 :	S 378, 16-17
121, 9-10 :	S 269, 11	129, 9-10 :	S 408, 3-4
121, 26 - 122, 4 :	S 323, 14-21	129, 10-11 :	S 407, 22
122, 5-9 :	S 324, 21-23	129, 12-13 :	S 408, 5
122, 12 :	S 323, 12	129, 14 :	S 408, 6
122, 13-16 :	S 323, 22-25	129, 15-16 :	S 411, 5-6
122, 21-29 :	S 323, 26-27-324, 1-7	129, 26 :	S 379, 10
123, 8 :	S 450, 18-19	130, 1-4 :	S 382, 21-23
123, 19 :	S 492, 17	130, 26-27 :	S 492, 11
123, 20-21 :	S 494, 1-2	130, 27-28 :	S 492, 17
123, 26-28 :	S 493, 5-7	130, 29 :	S 57, 21-22
123, 28 - 124, 1 :	S 493, 7-8	131, 4 :	S 492, 9-10
124, 7-8 :	S 447, 24-26	131, 15-16 :	S 445, 13-14
124, 9 :	S 447, 26-27	131, 18-19 :	S 446, 23
124, 15-17 :	S 493, 24-27	131, 19-20 :	S 446, 13
124, 18-20 :	S 493, 27 - 494, 1-2	131, 22 :	S 447, 1-2
		131, 27 :	S 417, 6
124, 21-22 :	S 494, 2-3	131, 28-29 :	S 447, 3-4

V. PUISSANCES

135, 11-12 :	N II 40, 2-3	140, 10-11 :	B 382
135, 20 :	N II 38, 11	140, 13-22 :	B 382
135, 21 :	N II 38, 12	140, 23-24 :	BKB 377
136, 6-7 :	N II 38, 13	141, 2-28 :	BKB 377-378
136, 13 :	N II 38, 17	142, 8-18 :	BKB 379
136, 17 :	N II 38, 19	142, 22-24 :	BKB 379
137, 9 :	N II 40, 23	143, 1-6 :	BKB 379
137, 18 :	N II 40, 16	143, 12-16 :	BKB 380
137, 24-25 :	N II 40, 17-18	143, 24 :	Br II 261, 27-28
137, 30-31 :	N II 41, 9-10	143, 26 :	Br II 261, 26-27
138, 1-2 :	N II 41, 11	143, 27-29 :	Br II 261, 28-29
138, 16-19 :	N II 42, 1-4	144, 3-6 :	Br II 268, 11-13
139, 5-6 :	N II 38, 8	144, 18-19 :	B 161
139, 8-12 :	T 562, 6-10	144, 20-25 :	T 831, 5-10
140, 6 :	N II 38, 16	145, 1-10 :	BrM 7

145, 19-20 :	BrF 564	150, 21-24 :	T 874, 2-5
145, 21 :	T 9, 1	151, 3-11 :	T 892, 12-20
146, 20 :	T 899, 11	151, 12-13 :	N II 119, 16
146, 23 - 147, 10 :	B 372	151, 16-17 :	S 425, 22-23
147, 18-22 :	BrM 183	152, 7-9 :	T 892, 12-13
147, 24-27 :	T 878, 12-15	152, 9-13 :	T 893, 1-5
148, 2 :	T 878, 13-14	152, 14-15 :	T 520, 11-12
148, 4-5 :	T 878, 7-8	152, 20-26 :	T 520, 12-18
148, 9-14 :	T 877, 1-5	153, 14 :	T 902, 4
148, 15-17 :	T 877, 740	153, 16-20 :	T 902, 4-8
148, 20-24 :	T 877, 10-13	153, 27 :	T 926, 5
148, 25-27 :	T 877, 14-16	154, 3-6 :	T 926, 5-8
148, 29-30 :	T 877, 22	154, 9 :	T 926, 8-9
148, 30 :	T 877, 16	154, 9-10 :	T 925, 17-18
149, 2 :	T 878, 6	154, 12-18 :	E. Canetti, <i>Der andere Prozess, cit.</i> , p. 36
149, 10-13 :	T 878, 8-11	154, 19-24 :	T 865, 19-21-866, 1-2
149, 26-27 :	T 878, 12		
150, 3-9 :	T 877, 17-21		
150, 19 :	T 874, 1		

VI. SUR LES EAUX DES MORTS

157, 1-2 :	N I 306, 1-2	159, 18-19 :	N I 382, 3-4
157, 4 :	N I 307, 24	159, 22-24 :	N I 383, 5-7
157, 16-17 :	N I 309, 12-13	160, 2-3 :	N I 383, 26-27
157, 18-20 :	N I 311, 18-19	160, 20-21 :	N I 309, 23
158, 3-4 :	N I 310, 6-7	160, 25 :	N I 383, 26
158, 22-28 :	N I 310, 7-11	160, 26-27 :	N I 382, 13-14
158, 31 - 159, 3 :	N I 312, 10-13	161, 2-3 :	N I 316, 10-11
159, 4 :	N I 312, 15	161, 7 :	N I 382, 1
159, 16 :	N I 382, 1	161, 11-12 :	N I 383, 3-4

VII. UNE PHOTOGRAPHIE

165, 3-4 :	T 491, 5-6	168, 26-27 :	N II 205, 19-21
166, 24 :	D 57, 4	169, 4-5 :	N II 205, 22
166, 25-26 :	D 60, 19-20	169, 8-9 :	T 491, 2-3
166, 27 :	D 60, 21	169, 13-14 :	T 491, 8-9
166, 28-29 :	D 61, 9-10	169, 15-18 :	T 491, 10-13
167, 8-9 :	T 491, 6-7	169, 20 :	T 491, 13
167, 24 - 168, 2 :	D 57, 4-13	169, 22 :	T 491, 14-15
168, 12-13 :	T 492, 6-7	169, 24-25 :	T 491, 18-20
168, 17-23 :	N II 205, 12-19	169, 26-28 :	T 492, 2-4

170, 7-8 :	T 492, 6-7	176, 17-18 :	T 17, 9-10
170, 8-9 :	T 492, 5-6	176, 19-20 :	T 18, 1-2
170, 9-10 :	T 492, 8	176, 21-22 :	T 18, 19-20
170, 24 :	D 49, 18-19	176, 23-26 :	T 20, 8-11
170, 29 - 171, 1 :	D 50, 13-14	177, 1-4 :	T 23, 7-10
171, 22-24 :	T 460, 18-20	177, 5-9 :	T 27, 14-18
171, 25-27 :	T 460, 22-24	178, 1-10 :	T 18, 3-12
171, 30 - 172, 1 :	D 52, 4-5	178, 11-28 :	T 18, 21-26-19, 1-10
172, 2-3 :	D 52, 17-18	178, 29 - 179, 10 :	T 20, 11-22
172, 13 :	D 52, 26	179, 11 - 179, 31 :	T 26, 21 - 27, 1-13 - 27, 1-13
172, 19-21 :	D 53, 21-23	180, 15-18 :	BrM 71
172, 28 :	D 54, 12-13	181, 24-25 :	T 870, 4-5
172, 31 - 173, 1 :	D 54, 22-23	181, 26-27 :	T 870, 7-8
173, 4-5 :	D 55, 2-3	181, 29 - 182, 1 :	T 870, 13
173, 10 :	D 55, 9	182, 4-5 :	T 870, 15-16
173, 21-22 :	D 56, 4-5	182, 12 :	T 871, 12-13
173, 25-27 :	D 56, 8-10	182, 16-23 :	T 871, 13
173, 29 :	D 56, 15	183, 5-9 :	T 870, 23 - 871, 1-3
174, 1 :	D 56, 21	183, 10 :	T 869, 12
174, 3-4 :	D 56, 23	183, 11-12 :	T 869, 9-10
174, 5-6 :	D 56, 25-26	183, 12-13 :	T 869, 10
174, 8-9 :	D 57, 4-6	183, 14 :	T 869, 10-11
174, 10-11 :	D 57, 7-8	183, 19-20 :	T 875, 7-9
174, 14 :	D 58, 1	183, 22-23 :	T 875, 6-7
174, 16-17 :	D 58, 10-1	184, 5-11 :	T 875, 9-15
174, 21-22 :	D 58, 16-1	184, 21-25 :	T 876, 1-5
174, 22-23 :	D 58, 25	185, 15 :	T 1041, 18-19
174, 28 :	D 60, 12	186, 7 :	T 463, 16
174, 30-31 :	D 60, 19	186, 11-18 :	V. Nabokov, <i>Lec- tures on Literature</i> , Picador, London, 1983, p. 251
175, 6-7 :	D 61, 4-6	187, 2-4 :	T 288, 3-5
175, 15 :	T 547, 18		
175, 16-17 :	T 742, 17		
175, 20-21 :	D 60, 20		
176, 2 :	T 461, 6		
176, 3-5 :	T 463, 4		
176, 7 :	T 461, 18-19		

VIII. LA COUCHE DE MOUSSE

191, 12-13 :	T 859, 22	193, 27-28 :	N II 600, 23
191, 17-18 :	N II 424, 21	194, 3 :	N II 596, 3-4
192, 8-9 :	T 870, 15-16	194, 21-22 :	N II 630, 4
192, 13-14 :	N II 424, 21	195, 7 :	N II 612, 6-7
192, 18 - 193, 13 :	T 889, 7-24-890, 1-5	195, 8-9 :	N II 618, 18-19
193, 20-21 :	N II 600, 23	195, 10-15 :	N II 625, 12-17

195, 16-18 :	N II 628, 22-26	199, 9 :	T 871, 18
196, 10-11 :	N II 600, 1-2	199, 12-13 :	D 184, 24-25
196, 27-28 :	D 117, 11	199, 16-17 :	D 185, 2-3
197, 6-8 :	D 120, 17-19	199, 20-22 :	D 185, 25-26
197, 15-16 :	D 120, 17	199, 27-28 :	D 186, 5-6
197, 22-23 :	D 128, 15-16	200, 3-4 :	D 186, 20
197, 24 :	D 115, 13	200, 4-5 :	D 186, 21
198, 19-20 :	D 177, 21-22	200, 8 :	D 300, 1
198, 21 :	D 193, 7	200, 13-15 :	D 300, 12-13
198, 30 - 199, 2 :	D 172, 21-25	200, 18 :	D 189, 15-16
199, 7-8 :	T 871, 17	200, 20 :	D 194, 20-21

IX. MOUCHOIRS DE FEMMES

203, 1 :	D 203, 1	207, 15 :	D 229, 17
203, 5 :	T 823, 15	207, 16-18 :	D 222, 13-15
203, 11 :	D 233, 22	207, 21 :	D 229, 16
203, 13-14 :	D 204, 16	207, 25 :	D 234, 7
203, 19-20 :	D 204, 22-24	208, 9-10 :	D 212, 15-16
204, 3 :	D 205, 10	208, 12-13 :	D 215, 8-9
204, 11 :	D 209, 6	208, 15 :	D 215, 11
204, 16 :	D 210, 11	208, 24 :	D 236, 24
204, 18-20 :	D 210, 13-15	208, 27 :	D 238, 13
204, 28-30 :	F. Hebbel, <i>Tagebücher</i> , n. 5483, in <i>Werke</i> , Hanser, München, 1967, vol. V, p. 214	209, 2 :	D 240, 5
205, 13 :	D 211, 12-13	209, 3 :	D 240, 7
205, 18-27 :	T 899, 11-20	210, 4-5 :	B 153
206, 20-21 :	D 217, 27 - 218	210, 8-9 :	B 153
206, 22 :	D 217, 25-26	210, 10-11 :	<i>Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten</i> , 1912-1924, édité par J. Born, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1979, p. 119
206, 26 :	D 220, 1		
207, 6-7 :	D 223, 17		
207, 11-12 :	D 233, 9-10		

X. CORPS À CORPS ET FUTURES

213, 9 :	V 7, 12	<i>Prosa und Stücke</i> , Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1978, p. 1469
213, 17-18 :	V 11, 25-26	
214, 21-22 :	V 156, 21-22	
215, 10-15 :	R. Musil, <i>Gesammelte Werke</i> , vol. II,	

215, 17-19 :	<i>Loc. cit.</i>	227, 4-8 :	V 251, 12-13
216, 15-19 :	V 8, 10-14	227, 7-8 :	V 251, 14-15
217, 12 :	V 20, 1-3	227, 23-24 :	V 289, 17
217, 22-23 :	Br II 196, 20-21	228, 6 :	V 274, 25
218, 6-7 :	Br II 197, 4	228, 8 :	V 211, 8
219, 20 :	V 55, 21	228, 9 :	V 220, 16
219, 20-21 :	V 55, 24	228, 19 :	V 339, 7
219, 22-24 :	V 55, 24-26	228, 23 :	V 354, 6
219, 27 :	V 56, 15	228, 25-26 :	V 303, 18
220, 6-7 :	V 60, 6-7	229, 3-8 :	V 309, 4-9
220, 8-9 :	V 62, 2-3	229, 21-22 :	V 352, 13-14
220, 17-20 :	V 60, 26-27 - 61, 1-3	230, 1 :	V 352, 6
220, 22-23 :	V 60, 22-23	230, 2-3 :	V 352, 9
221, 5-7 :	V 88, 4-6	230, 6-7 :	V 358, 22-23
221, 17-19 :	V 87, 20-22	230, 14-15 :	V 357, 12
221, 25 - 222, 4 :	V 89, 20-23	230, 17-18 :	V 362, 11-12
222, 6-12 :	V 208, 18-24	230, 22 :	V 359, 13
222, 21-22 :	V 85, 15-16	231, 8 :	V 365, 23
223, 23-24 :	N II 114, 21	231, 16-17 :	V 368, 27-369, 1
223, 24-25 :	N II 114, 20	231, 20-21 :	V 369, 5
223, 25-26 :	N II 114, 21-22	231, 23-24 :	V 370, 24-25
224, 1-3 :	V 282, 1-3	231, 25-27 :	V 371, 9-11
224, 8-9 :	V 144, 14	232, 9-10 :	V 383, 24-25
224, 9 :	V 144, 12-13	232, 18 :	V 384, 12
224, 10-14 :	V 140, 18-22	232, 19-20 :	V 384, 10
224, 21-22 :	V 222, 21-22	232, 21-24 :	V 384, 13-16
224, 23-24 :	R. Walser, <i>Jakob von Guntten</i> , in <i>Das Gesamtwerk</i> , vol. IV, H. Kossodo, Genf et Hamburg, 1967, p. 409	232, 27-31 :	V 384, 16-21
224, 25 :	<i>Ibid.</i> , p. 336	233, 4-5 :	V 394, 3
225, 4-8 :	<i>Ibid.</i> , p. 425	233, 6 :	V 394, 12
225, 13-14 :	V 184, 26-27	233, 10-12 :	V 396, 9-10
225, 15-18 :	V 185, 1-4	234, 2 :	V 387, 17
226, 5-6 :	V 245, 17-18	234, 4-6 :	V 387, 45
226, 17-18 :	V 247, 22-24	234, 7-8 :	V 387, 7-8
		234, 9-10 :	V 387, 12-13
		234, 11-12 :	V 387, 13-14
		234, 27 - 235, 18 :	V 389, 19-27 390, 1-11
		235, 28 - 236, 2 :	T 757, 3-6

XI. LE MOMENT LE PLUS RISQUÉ

239, 1-9 :	P App 168	240, 27 :	P 251, 5
239, 15-19 :	P App 168	241, 8 :	P 171, 2-3
240, 18-19 :	P 170, 26-171, 1-3	241, 14-15 :	P 30, 16-17

241, 17:	M. Brod, <i>Über Franz Kafka</i> , S. Fischer, Frankfurt a. M., 1974, p. 104	254, 18:	P 174, 14
241, 22-23:	<i>Loc. cit.</i>	254, 21-24:	N II 7, 1-3
241, 24:	<i>Loc. cit.</i>	254, 25-27:	N II 7, 3-5
242, 7-8:	<i>Loc. cit.</i>	255, 5-9:	N II 7, 6-9
244, 9-10:	P 13, 9-11	255, 15:	N II 7, 10
244, 17-18:	P 10, 15-16	255, 17-18:	N II 7, 20-21
245, 3-4:	P 13, 26-27	255, 19:	N II 7, 11-12
245, 8-10:	P 11, 21-23	255, 21-23:	N II 7, 19-20
245, 12-13:	P 11, 14-15	255, 24:	N II 8, 11
245, 15-19:	P 17, 10-13	255, 26-27:	N II 8, 3-4
245, 19-23:	P 17, 14-17	255, 28-29:	N II 9, 8
245, 25-26:	P 14, 27	256, 1-3:	N II 9, 9-12
246, 7:	P 17, 17	256, 8-12:	N II 9, 14-17
247, 4-6:	P 17, 17-19	256, 17-19:	N II 9, 20-21
247, 8-10:	P 311, 23-25	256, 21-24:	N II 11, 9-11
247, 16-17:	P 15, 11-12	256, 31 - 257, 8:	N II 11, 14-21
247, 19-23:	P 14, 18-23	257, 20-23:	N II 12, 8-10
248, 2:	P 167, 6	257, 27-29:	P 168, 22-23
248, 6:	P 166, 21-22	258, 1-17:	P 168, 23-27-169, 1-3
248, 11:	P 69, 16	258, 15-19:	P 143, 23-26
248, 12:	P 168, 6-7	259, 9-10:	P 289, 25-27
248, 14-15:	P 168, 11-12	260, 15-16:	P 108, 16-18
248, 16-17:	P 168, 5-6	260, 18:	P 111, 4-5
248, 26:	P 169, 10	260, 25-26:	P 103, 15
248, 27:	P 312, 24	261, 2-4:	P 116, 18-20
249, 7-9:	P 169, 4-6	261, 10:	P 117, 1-2
249, 13:	P 169, 8	261, 14-15:	P 117, 14-15
249, 17:	P 170, 7	262, 2:	T 253, 6
249, 20 - 250, 3:	P 170, 9-22	262, 7-8:	T 253, 12-13
250, 17-19:	P 170, 22-25	262, 9-13:	T 253, 15-20
250, 22-24:	P 186, 22-24	263, 3:	P 67, 10
250, 27:	P 187, 7	263, 5:	P 69, 16
251, 6-7:	P 179, 14-15	263, 8:	P 69, 22
251, 15:	P 187, 17	263, 8-9:	P 69, 12-13
251, 19-21:	P 187, 10-11	263, 10-11:	P 69, 13-14
252, 2-3:	P 173, 15-16	263, 12:	P 69, 14
252, 13-20:	P 174, 5-11	263, 16-17:	P 72, 18-20
252, 26-29:	P 174, 12-15	263, 27-28:	P 64, 18-19
253, 11:	P 174, 20	263, 30 - 264, 3:	P 69, 15-19
253, 14-15:	P 174, 18-19	264, 4-5:	P 69, 20
253, 29 - 254, 1:	P 174, 15	264, 17:	P 70, 12
254, 2-5:	P 175, 8-9	264, 20-22:	P 71, 22-24
254, 12:	P 175, 23	264, 27-29:	P 72, 23-25
		265, 1:	P 98, 9
		265, 4:	P 93, 5-6
		265, 6:	P 93, 8-9

265, 15-16 :	P 95, 24-25	268, 16-25 :	P 34, 4-12
265, 17 :	P 93, 23	268, 28 :	P 32, 18
265, 18-20 :	P 95, 18-19	269, 31 - 270, 1 :	P 34, 12-15
265, 21-22 :	P 102, 22-23	270, 15-16 :	P App 168
265, 25-26 :	P 102, 21	271, 16-17 :	P 278, 15
265, 26-27 :	P 102, 24	271, 19 :	P 278, 20
265, 28-29 :	P 101, 9-10	271, 26-27 :	P 270, 9-10
266, 2-3 :	P 103, 11	272, 8-10 :	T 220, 10-12
266, 10-13 :	P 103, 14-16	272, 11-13 :	P 312, 19-20
266, 18-19 :	P 105, 18-19	272, 23-24 :	P 305, 5-6
266, 21-23 :	P 105, 8-10	272, 24 :	P 305, 10
266, 24 :	P 105, 25	272, 24-25 :	P 305, 12
266, 25-28 :	P 106, 1-4	272, 25-26 :	P 305, 13
267, 1-3 :	P 102, 6-8	272, 28-29 :	P 306, 25
267, 8-9 :	P 99, 12-13	273, 3-6 :	P 312, 12-15
267, 23-24 :	P 99, 22-23	273, 9 :	P 311, 6
267, 25-27 :	P 99, 8-10	273, 10 :	P 311, 3
267, 27 - 268, 1 :	P 99, 16-18	273, 12 :	P 311, 9-10
268, 3 :	P 33, 15	273, 13-14 :	P 311, 10-11
268, 4-5 :	P 32, 8-9	273, 23-27 :	P 311, 27-312, 1-3
268, 6 :	P 33, 21	274, 8-9 :	P 312, 4-5
268, 8-11 :	P 33, 24-25	274, 16-17 :	P 312, 2
268, 15 :	P 34, 3-4		

XII. CE QUI APPARAÎT DANS LES LÉGENDES

277, 3-4 :	P 204, 11-12	280, 23 :	P 208, 6-7
278, 11-12 :	P 199, 27 - 200, 1	280, 25-26 :	P 208, 12-13
278, 13-15 :	P 200, 2-4	281, 1-2 :	P 208, 14-15
278, 23-24 :	P 201, 9-10	281, 4-5 :	P 208, 23-24
278, 29 :	P 202, 11-12	281, 24-26 :	P 208, 27 - 209, 1
279, 1 :	P 202, 15	281, 26-27 :	P 209, 5
279, 3-4 :	P 202, 14-15	281, 30-31 :	P 209, 13-14
279, 6-7 :	P 203, 11	282, 9-10 :	P 209, 6
279, 8-9 :	P 207, 19	282, 16 :	P 208, 4
279, 10-11 :	P 206, 10	282, 16-17 :	P 208, 1-2
279, 13-14 :	P 207, 21-22	282, 28 :	P 208, 5-6
279, 27-28 :	P 181, 9	283, 20-21 :	P 208, 1-2
279, 29 :	P 194, 15	283, 22 :	P 208, 2
280, 4 :	P 208, 4	284, 9 :	P 213, 10-12
280, 7-8 :	P 205, 21-22	284, 10 :	P 213, 9-10
280, 9 :	P 207, 26-27	284, 19-22 :	P 213, 25-27-214, 1
280, 17-18 :	P 208, 2	284, 29 - 285, 1 :	P 213, 13-14
280, 20 :	P 208, 9	285, 4 :	P 213, 15-16
280, 20-21 :	P 208, 8	285, 14 :	P 214, 19

285, 14 :	P 213, 18	287, 25-26 :	P 312, 23
285, 16-17 :	P 213, 19-20	287, 28-29 :	S 426, 2-3
285, 19 :	P 214, 6	288, 1 :	P 202, 15
285, 21-23 :	P 214, 9-11	288, 6 :	P 292, 9-10
285, 26-27 :	P 207, 21-22	288, 10-11 :	P 160, 20
285, 28 :	P 207, 20	288, 13 :	P 160, 22-23
286, 1-2 :	P 201, 5-6	288, 16-17 :	P 303, 1-2
287, 8 :	P 214, 15-16	288, 20 :	P 303, 3
287, 17-18 :	P 214, 6	289, 14 - 290, 4 :	N II 16, 13-25 -
287, 20 :	P 216, 13-14		17, 1-7

XIII. VISITES À L'AVOCAT

293, 3-4 :	P 253, 25-26	299, 6-7 :	P 151, 26-27-152, 1
293, 5-9 :	P 254, 16-18	299, 19-20 :	P 152, 2-3
294, 17-19 :	P 250, 14-15	299, 21-22 :	P 152, 6-7
294, 22 :	P 250, 16	300, 4-5 :	P 154, 1-3
294, 24 :	P, 250, 18-19	300, 21-22 :	P 157, 17-18
294, 25 :	P 129, 14	300, 23 :	P 157, 20
294, 28 :	P 129, 21	300, 24-25 :	P 157, 18-19
295, 7-9 :	P 165, 10-12	300, 28-29 :	P 156, 26-27
295, 10-11 :	P 259, 2-3	301, 2-3 :	P 157, 7-8
295, 14 :	S 471, 8	301, 3-5 :	P 157, 6-7
295, 21 :	P 165, 8	301, 14-16 :	P 157, 22-24
295, 24-25 :	P 255, 3	301, 24-25 :	P 157, 25-26
296, 4-5 :	P 258, 19	301, 26-28 :	P 158, 1-4
296, 10 :	P 201, 22	302, 2-3 :	P 160, 20
296, 11 :	P 239, 1	302, 5-6 :	P 160, 16-17
296, 12 :	P 239, 3	302, 8-13 :	P 160, 20-25
296, 12-13 :	P 251, 11	302, 21 :	P 160, 4
296, 22-23 :	P 237, 1-3	303, 4-5 :	P 160, 13-14
296, 25 :	P 237, 6	303, 8 :	P 158, 18
296, 26-27 :	P 237, 5	303, 28-29 :	P 160, 25-26
296, 28 :	P 237, 4-5	304, 2 :	P 233, 4-5
296, 29 - 297, 2 :	Ch. Baudelaire, <i>Mon cœur mis à nu,</i> in <i>Œuvres complètes,</i> Gallimard, Paris, 1975, vol. I, p. 678	304, 4-5 :	P 233, 17-18
		304, 6-8 :	P 233, 18-20
		305, 1-2 :	P 260, 6-7
		305, 2 :	P 260, 4
		305, 5-7 :	P 263, 4-5
297, 23 :	P 251, 5	305, 16-17 :	P 238, 26
297, 27 - 298, 2 :	P 251, 5-7	305, 18-19 :	P 248, 6-7
298, 10-12 :	P 251, 10-12	305, 22-23 :	P 248, 5-6
298, 13 :	P 251, 14	306, 3-5 :	BrM 24
298, 15-18 :	P 236, 22-24	306, 5-17 :	BrM 26
		306, 20-23 :	P 247, 22-25

306, 28-29 :	P 264, 23	310, 19-22 :	P 268, 7-10
307, 2-4 :	P 260, 9-10	310, 23-26 :	P 268, 14-16
307, 10-13 :	P 261, 2-5	310, 28-29 :	P 268, 16-17
307, 15-16 :	P 263, 10	311, 1 :	P 268, 19
307, 21-22 :	P 264, 7-8	311, 9 :	P 268, 18
307, 26-29 :	P 264, 10-13	311, 13-15 :	P 268, 21-23
308, 6 :	P 251, 14	311, 17 :	P 269, 4
308, 7-8 :	P 264, 13	311, 21-22 :	P 269, 11-12
308, 10 :	P 264, 18-19	312, 7-12 :	P 261, 21-24
308, 11-12 :	P 265, 5	312, 16 :	P 260, 6-7
308, 13-16 :	P 265, 5-8	312, 23-24 :	P 50, 14-16
308, 20-22 :	P 265, 17-19	313, 5 :	P 235, 8-9
308, 26-29 :	P 265, 19-22	313, 7-8 :	P 235, 12-13
309, 1 :	P 265, 23-24	313, 8 :	P 236, 3-4
309, 2-3 :	P 266, 1-2	313, 13 :	P 239, 21
309, 8-10 :	P 266, 2-4	313, 14 :	P 239, 23
309, 14-16 :	P 266, 15	313, 14-19 :	P 239, 14-16
309, 16-17 :	P 266, 16-17	313, 20 :	P 239, 23-24
309, 18 :	P 244, 17	313, 28-29 :	P 240, 13
309, 23-24 :	P 266, 22-23	314, 1-3 :	P 244, 19-20
309, 27 :	P 266, 20	314, 4 :	P 246, 24
309, 29 - 310, 1 :	P 266, 25-27-267, 1	314, 5-7 :	P 244, 16-18
310, 7-9 :	P 267, 15-17	314, 9-10 :	P 7, 15
310, 12 :	P 267, 19	314, 15 - 315, 5 :	T 868, 7-24-869, 1-2
310, 15-16 :	P 267, 21-23		

XIV. INTERROGATOIRES NOCTURNES

319, 10 :	S 424, 23	324, 17-18 :	P 285, 14
319, 13 :	S 424, 25	324, 18 :	P 286, 23-24
319, 14-16 :	S App 437-438	324, 21-22 :	P 292, 11-12
320, 21-29 :	S 425, 15-23	324, 24 :	P 304, 20
321, 3 :	S 425, 14	324, 27-28 :	P 190, 14-15
321, 29 :	N II 119, 16	324, 29 :	P 202, 11-12
322, 3 :	S 417, 6	325, 4 :	P 292, 16-17
322, 4-5 :	S 419, 21-22	325, 5 :	P 295, 4
322, 6-7 :	S 407, 4	325, 7 :	P 292, 17-18
322, 9-10 :	S 421, 2-3	325, 8 :	P 292, 18-19
322, 11 :	S 421, 4	325, 15-17 :	P 301, 24-26
322, 15 :	S 422, 11	325, 18-19 :	P 302, 4-6
322, 16 :	S 424, 9	325, 21-22 :	P 295, 7-8
322, 17-19 :	S 424, 10-12	325, 23-27 :	P 302, 27-303, 1-3
322, 24-25 :	S 409, 26	326, 2-3 :	P 303, 13-14
323, 19 :	S 425, 21-23	326, 5 :	P 303, 4
324, 11-12 :	S 425, 20-21	326, 7 :	P 290, 24

326, 25-26 :	S 425, 20-21	334, 23-24 :	S 415, 24
326, 26-27 :	S 425, 22-23	334, 26 :	S 415, 24-25
327, 5-6 :	P 303, 5-6	334, 31 - 335, 1 :	S 416, 8-9
327, 7-8 :	P 303, 6-7	335, 10-12 :	T 868, 4-6
327, 12-13 :	P 289, 14-16	335, 24 :	S 416, 23-24
327, 13-16 :	P 290, 7-10	335, 25 :	S 416, 26
328, 24 :	S 410, 4	335, 26 :	S 416, 24-25
328, 29 :	S 409, 5	335, 26 - 336, 1 :	S 416, 26-27-417, 1
328, 29 - 329, 1 :	S 409, 20	336, 3-4 :	S 417, 1-2
329, 6-7 :	S 410, 24-25	336, 16-17 :	S 419, 2
329, 8 :	S 411, 18	336, 19 :	S 419, 5
329, 12 :	S 412, 17	336, 20 :	S 417, 6-7
329, 14-15 :	S 412, 21-22	336, 24 :	S 419, 9
329, 27 :	S 414, 17-18	337, 1-2 :	S 422, 2-3
330, 3 :	S 415, 4	337, 8-15 :	S 423, 18-25
330, 6-7 :	S 412, 24-25	337, 28-29 :	S 423, 27
330, 9 :	S 415, 6-7	337, 29-31 :	S 423, 26
330, 13-15 :	S 410, 8-10	337, 31 :	S 423, 27 - 424, 1
330, 16 :	S 410, 13	338, 4-6 :	S 422, 23-25
330, 19 :	S 410, 6	338, 8 :	S 424, 16-17
330, 20-21 :	S 408, 17-18	338, 10 :	S 423, 27
330, 22-23 :	S 408, 14	338, 15 :	S 156, 10
330, 24-26 :	S 408, 25-27	338, 17-18 :	S 156, 12-13
331, 1-6 :	S 414, 3-7	338, 20-29 :	S 156, 14-22
331, 7 :	S 414, 8-9	339, 5-7 :	S 164, 19-20
331, 10-12 :	S 414, 9-12	339, 20-22 :	S 421, 2-3
331, 14-16 :	S 414, 12	339, 23 :	S 421, 4
331, 17 :	S 414, 15	339, 28 - 340, 2 :	S 421, 4-7
331, 22-23 :	S 411, 13-14	340, 7 :	S 421, 17
331, 29 :	S 412, 17	340, 8-9 :	S 421, 22-23
331, 30-31 :	S 412, 12-13	340, 19 - 341, 2 :	S 422, 3-16
332, 6-8 :	S 413, 19-21	341, 6-7 :	S 422, 23-24
332, 16-21 :	S 443, 5-9	341, 12-14 :	S 423, 7-9
332, 27-28 :	S 443, 16-17	341, 15-16 :	S 423, 16
333, 4-6 :	S 412, 5-7	341, 21 :	S 423, 25
333, 8-9 :	S 443, 9-10	341, 22-23 :	S 423, 22-23
333, 12 :	S 443, 11-12	341, 27 :	S 423, 27
333, 17 :	S 445, 1	342, 1-2 :	S 424, 2-3
333, 18 :	S 444, 24	342, 6 :	S 424, 9
333, 18-20 :	S 444, 15-17	342, 6-8 :	S 424, 10-11
334, 7 :	P 189, 20	342, 9 :	S 424, 11-12
334, 9 :	P 202, 20-22	342, 9-10 :	S 424, 14-15
334, 14-16 :	S 415, 8-9	342, 16 :	S 424, 15
334, 17-18 :	S 415, 10	342, 17-18 :	S 424, 12-13
334, 19-20 :	S 415, 17-18	342, 19 :	S 424, 12

XV. LA SPLENDEUR VOILÉE

345, 7-9 :	B 180	355, 13-19 :	BKB 312
345, 16-18 :	BKB 160	355, 26 :	N II 124, 3
346, 7-8 :	B 181	355, 27 :	N II 124, 5
346, 26 - 347, 10 :	N II 127, 20-24-128, 1-8	356, 6-7 :	T 863, 16
347, 17 :	KB 199	356, 8-16 :	T. Komm 204
347, 19-20 :	B 202	357, 2-27 :	BKB 282-283
347, 23 - 348, 1 :	B 202	357, 28 - 358, 4 :	BKB 282-283
348, 3 :	B 202	358, 2-4 :	N II 128, 16-18
348, 13-31 :	B 197-198	358, 20-21 :	N II 128, 17
349, 5-6 :	BKB 202	358, 25-28 :	N II 124, 5-7
349, 8-9 :	N II 606, 8-10	358, 29 - 359, 2 :	N II 124, 2-3
349, 19-29 :	B 203-204	359, 14-17 :	N II 129, 12-15
350, 10-12 :	BKB 190	360, 5-7 :	N II 132, 8-9
350, 17-20 :	BKB 195	360, 8-10 :	N II 132, 11-12
350, 24-25 :	BKB 195	360, 12 :	N II 132, 15
350, 27 - 351, 1 :	T 831, 1-3	360, 17-18 :	N II 132, 21-22
351, 6-17 :	BrM 36	360, 19 :	N II 132, 16
351, 22-23 :	N II 35, 5-6	360, 29 :	N II 127, 12-13
353, 27-28 :	BKB 245	361, 1 :	N II 127, 12
354, 5-6 :	N II 113, 11-12	361, 3 :	N II 119, 16
354, 12-13 :	M. Blanchot, <i>De Kafka à Kafka, cit., p. 64</i>	361, 6 :	N II 127, 15
354, 22-24 :	N II 115, 2-3	361, 7-11 :	N II 127, 15-18
355, 10-12 :	BKB 302	361, 14-15 :	N II 131, 18
		361, 25 - 362, 5 :	T 866, 12-18
		362, 11-14 :	T 831, 11-13

Je remercie Timothy Rogers pour m'avoir facilité la consultation des manuscrits de Kafka conservés à la Bodleian Library d'Oxford. Toute ma gratitude à Maddalena Buri, qui a accompagné d'un regard vigilant et savant les dernières phases de ce livre.

I. Le souverain saturnien	11
II. Les rêves de Pepi	43
III. « Il n'y a pas de circulation, ici »	59
IV. La voie des femmes	87
V. Puissances	133
VI. Sur les eaux des morts	155
VII. Une photographie	163
VIII. La couche de mousse	189
IX. Mouchoirs de femmes	201
X. Corps à corps et fuites	211
XI. Le moment le plus risqué	237
XII. Ce qui apparaît dans les légendes	275
XIII. Visites à l'avocat	291
XIV. Interrogatoires nocturnes	317
XV. La splendeur voilée	343
<i>Sources</i>	363

*Composé et achevé d'imprimer
par la Société Nouvelle Firmin-Didot
à Mesnil-sur-l'Estrée, le 11 mai 2005.
Dépôt légal : mai 2005.
Numéro d'imprimeur : 70732.
ISBN 2-07-073535-4/Imprimé en France.*